

Доктар Ст. ГРЫНКЕВІЧ

З ЗАЦЕМАК АБ ХАРАКТАРЫ БЕЛАРУСАЎ

Нашая публіцыстыка даволі шмат ахвяравала месца пытаньню «дзьвёхдушнасьці» ці «двоедушнасьці». Пытаньне гэтае мае сваю пазыцыю і на бачынах літаратуры прыгожае ў прозе і паэзіі. Сяньня аднак, прынамся ў Заходняй Беларусі, некалькі вось ужо гадоў тэмы гэтае ніхто не чапае, думаю, што на нашым Усходзе яна таксама ня існуе. На гэта апошняе ёсьць свае, усім вядомыя прычыны.

«Дзьве душы» — гэта толькі адна старана пытаньня з галіны досьледаў псыхолёгічных і трэба думаць, што само зьявішча, у форме, у якой яно было абгаворана ў нашай літаратуры, мае толькі дачасны характар на аснове агульнага развою суцэльнасці народу, хаця безумоўна зьявішча вельмі характэрнае і важнае.

Ня думаю спыняцца над аналізаю «дзьвёхдушнасьці», яе прычынаў, асноваў, пэрспэктываў на будучыню, а хачу падчыркнуць, што тутака мы бачылі адну із спосабаў аналітычнага падыходу да праблемы *нацыянальнага характару*. Спробы-ж падыходу сынтэтычнага да гэнае стараны душы народу, насколькі мне вядома, надта нялікія. І трэба сказаць, што нялікасьць гэная шкодная ў першую чаргу для нас самых.

Іншая справа, ці ёсьць даволі «сырца», з якога можна было-б пабудаваць будыніну, больш менш рэальную душы народу беларускага. Кажу аб сырцы, апрацаваным навукова. Хаця зьяўляецца адначасна думка, хутчэй пытаньне, поўнае сумліваў, ці сапраўды гэныя абразы духовага быту, пабудаваныя на канве фактаў, сабраных дасьледчыкамі з галіны этнолёгіі, мовазнаўства, гісторыі і г.д., больш блізкія да таго, што зьяўляецца заўсёды нечым няўяўленым ды адначасна найважнейшым, а на што мы кажам «душа народу», ці мо' лепш яе бачаць у вагні натхненьня людзі, што завуцца песьнярамі-прарокамі...

Тое ўсё, што мы ведаем аб Беларусе, пакідаючы на старане анэкдотычны хутчэй тып мужычка хітруна, хаця і прыбітага бядою, загнанага ўсімі, замкнёнага ў сабе ці зноў апрача таго аснаўнога тону бядульлівасьці, распаўсюджанага і праслаўленага нашымі паэтамі нядаўніх дзён, — ясна, што не адказывае поўнаму абразу чалавека.

Дык калі сяньня і немагчыма нам даць поўнага нарысу аснаўных старон характару — гэнае свомасьці чалавека найважнейшае ў сэнсе вартасьці адзінкі ў плошчы практычнага дзеяньня яго ў жыцьці, усё ж такі можна прабаваць уявіць тое, што магло быць зафіксаванае на бачынах беларускае характэролёгіі.

Папытаем, што гэта такое наагул характар?

Адказаў пачуем шмат. Возьмем хаця-б такі сказ Гётэ: «Жыцьцё чалавека — гэта ягоны характар»... Характар, знача, зьяўляецца тою найважнейшаю пружынаю, якая вызначае ўсе шляхі, якая дае аканчальна рэалізацыю тых ці іншых ідэалаў і ідэяў, якая робіць больш ці менш вартасным самое жыцьцё.

Абойм такога акрэсьленьня вельмі шырокі, адначасна аднак рэальна паказуе, што каб сказаць нешта аб характары адзінкі, дык трэба ўзяць ейнае жыцьцё ў цэласьці. Характар — гэта свомасьць вельмі сталая, хаця адначасна быццам цякомая. Характар, як кажа адзін з вядомых псыхіятраў і псыхолёгаў (Кронфэльд), гэта нарадзіны індывідуальнае апрычонасьці ў суадносінах адзінкі з жыцьцём. Інакш кажучы, характар — гэта індывідуальная праява рэакцыі на вонкавае дзеяньне. Ня будзем уваходзіць у спрэчкі паміж адумыслоўцамі, якая розьніца паміж канстытуцыяю ў сэнсе псыхоэтнічнае асноведзі чалавецкага ці нацыянальнага «я», а тэмпэрамантам і характарам. Адно ясна, што тэза аб працяжнасьці лініі жыцьцёвае мае сваю вялікую тутака вагу. Гэта бязумоўны факт, што бяз мінуўшчыны немагчыма нічога сказаць аб будучыні, як немагчыма добра ацаніць сучаснасьць. Гэныя ўсе праявы стульна злучаны паміж сабою.

Дык дасьледжываючы беларускі характар, трэба нам зьвярнуцца да гісторыі і ў мінуўшчыні шукаць адказу на пытаньне. У гісторыі мы наглядна пабачым, што сапраўды гэнае нешта невагомае вызначае рэакцыю адзінкі і згуртаваньня большага ці меншага людзей.

Ігнат Абдзіраловіч у кніжыцы «Адвечным шляхам» падчырківае аснаўную лінію характару беларускага народу, а мяноўна «ваганьне» паміж Усходам і Заходам. Гэнае ваганьне ня будзе хістаньнем паводле аўтара, гэным тэрмінам хоча ён назваць нейкую асаблівую собскую лінію, якое трымаюцца Беларусы на сваім шляху гістарычным. Ужо першы вучоны беларускі, д-р Францішк Скарына, вызначаўся тым, што духова не належаў ані да заходу, ані да ўсходу, і гэта магло паказываць, што не здаволівала яго культура ні рымская, ні візантыйская, ён шукаў свае арыгінальнае лініі. Адно цікаўнае зьявішча трэба падчыркнуць у думках аўтаравых, што ваганьне, аб якім ён гаворыць, трэба разумець, як асаблівую кансэрватыўнасьць. Беларус неахвотна прымае новае, усёроўна, адкуль яно ідзе і хто яго прыносіць з сабою.

Другая рыса характару, якая кідаецца ў вочы, спыніўшысь на мамэнт толькі на падзеях гістарычных Беларусі, гэта ейная міралюбівасьць, антымілітарызм, як мы казалі-б сяньня. І вось антымілітарызм і кансэрватызм пакідаюць яркія сьляды ад самага раньняга жыцьця Беларусі, як асобнае псыхо-этнічнае адзінкі. Кансэрватызм — гэта свомасьць да некаторые граніцы агульна чалавецкая. Заўсёды можна судзіць аб чалавеку, якім ён будзе, мяркуючы паводле таго, якім ён быў дагэтуль. Рэвалюцыі мае кожны чалавек, аднак рэвалюцыя астаецца заўсёды рэвалюцыяю, значыцца нечым вынятковым, з чым трэба рахавацца пастолькі пасколькі. Сяньня маем ужо навучны грунт дзеля разуменьня гэнага кансэрватызму.

Беларусы, як адзінка дзяржаўная, выступаюць на арэну гістарычную даволі позна, хаця не пазьней, як іншыя славянскія пляменьні, асабліва славяне ўсходняе групы. Пляменьні, з якіх аканчальна вырас народ беларускі, значыцца Крывічы, Радзімічы, Дрыгавічы і Севяране, былі параськіданы сярод балотаў і лясоў, дык ня мелі быццам на першы пагляд ніякіх граніцаў і мелі яны іх адначасна ў гэных самых лясох і балотах, якія баранілі іх ад усялякіх навінак, што маглі лучыць з далёкага сьвету. Гэныя ўмовы геаграфічныя пакінулі, зразумела, сьледамкі на псыхіцы людзей. Тутака крыніца неспагаднасьці ўсяму новаму, неспагаднасьці хутчэй пасыўнае, дзеля таго, што ў гісторыі нашай нідзе не наглядаем больш яркага пратэсту. Гэта між іншым пакінула свае сьледамкі на ўсім, што толькі бачым у Беларусаў: у распарадкаваньні жыцьця ўнутранага і арганізацыі вонкавае, ці ў сэнсе рэакцыі на небясьпеку (вайна абаронная) ці імкненьня да карысьці (прыкладам вайна зачэпная).

Каб добра ацаніць павагу гэнага зьявішча, трэба ўмець глянуць на сваю гісторыю так, як яна была ў сапраўднасьці, трэба мець свае «акуляры», каб добра бачыць. Мы лішне часта глядзімо вачыма дасьледчыкаў ці афіцыяльных гісторыкаў расейскіх ці польскіх. Возьмем прыкладам факт, як трэба ацаніць слабасьць дзяржаўную чыста беларускіх твораў з пары полацкае? Ці гэта была няўмеласьць арганізавацца самым? Чаму-ж тады гэныя самыя князі ў пару літоўска-беларускую нашае гісторыі ўмеюць гэтак складна і вясьці войны і будаваць шырока культуру ў галіне правадаўства і пісьменства? Адказ на гэта знаходзім уявіўшы сабе, што маса беларуская заўсёды ўмела вясьці сваё арганізацыйнае ўнутранае жыцьцё. Сям'я, вёска, грамада (як найніжэйшая адзінка адміністрацыйна-самаўрадавая) стаялі заўсёды надта высока і новыя ўмовы з мамэнтам новага правапарадку пасьля скасаваньня паншчыны зноў выявілі, што лепш як дзе ў іншым месцы Расейскае Імпэрыі — этнаграфічная Беларусь умела правясьці распарадкаваньне валаснoе гаспадаркі.

Гэны вось антымілітарызм побач традыцыяналізму, як мы сяньня казалі-б, паясьняе нам тую эпоху сужыцьця ў камплексе Літоўска-Беларускае гаспадарсьцьвенасьці. Літоўскія князі сарганізавалі гэны новы дзяржаўны камплекс. Адначасна бачым мы крыху нечаканае зьявішча. Ліцьвіны заваявалі бяскроўна Беларусь, а Беларусы, быццам падняволеныя, пачынаюць кіраваць гэнаю дзяржаваю. Паясьніць гэта нехта хацеў-бы вышынёю культуры тагачаснае Беларусі і ніжэйшым роўням яе на Літве. Але ці гэткі адказ можа нас поўнасьцю задаволіць? Некаторыя падзеі сучаснасьці, якія адбываюцца на нашых вачох, паказуюць, што незаўсёды вышэйшая культура перамагае ў жыцьці. Ня буду паклікацца на праслаўлены ўжо сказ аднаго з польскіх прэм'ер-міністраў аб ліквідацыі беларускага пытаньня ў працягу 50 гадоў. Сучаснасьць зьяўляецца найлепшым адказам на натугі полёнізацыйныя. Суадносіны паміж чужым элемэнтам і масаю беларускаю паказываюць, што гэны загнаны гаротнік селянін умее зашчапіць свой сьветапагляд, свае абычаі насланаму з культурнаю місіяю да яго асадніку.

Дык ёсьць тады ў нявыразнасьці «хістаньня» беларускага нейкая суцэльнасьць, сіла і трэба папытацца — ці гэта сапраўды нявыразнасьць, ці гэта мо' толькі іншыя адносіны да жыцьця? У гэтай сіле асыміляцыйнай ёсьць мо' нешта, што мерыць трэба мерамі ня розуму, а катэгорыямі, рэпрэзэнтаванымі ў паэзіі... Новая пара ў развою падзеяў гістарычных на тэрыторыі беларускай у сувязі ўжо з Польшчаю вызначаецца адыходам вярхоў грамадзянства, якія губляюць свой твар нацыянальны і ў працягу некалькі стагодзьдзяў прытуляюцца да чужое ім псыхікі мазурскае. Ясна, што гэта ня была суцэльнасьць нацыі беларускае, што адкалолася ад свайго камля, — маса, шырокія сфэры грамадзянства асталіся пры берагу гэнае хвалі. Нягледзячы на гэта, «панскія» сфэры, усе тыя вяльможы і магнаты, да канца Рэчы-паспалітае пачувалі сваю апрычонасьць. Лішне далёкаю была псыхіка людзей, якія гаварылі на тую пару аднолькаваю моваю, значыцца польскаю, у Беларусі і ў Польшчы. Няма што ўжо казаць аб мяшчанстве і сялянстве.

Я не ўваходжу ў прычыны, якія выклікалі гэныя працэсы, ці яны былі абаснаваныя і на чым былі абаснаваныя. Бязумоўна тутака, у гэнай плошчы мат'ялістычная дыялектыка магла-б трыумфаваць, яна паказала-б і даказала-б, што шляхта беларуская імкнулася да тых здабычаў сацыяльных і клясавых, якія мела на тую пару шляхта польская.

Цікавімся мы аднак зусім не аб тым. Мы хочам знайсьці толькі адказ на тое, чым зьяўляецца і якім зьяўляецца характар Беларуса не як адзінкі, а як народу. Дык адыход цэлае клясы народу мае свой тутака асаблівы зьмест. Пасыўныя адносіны масаў паказываюць дужа добра на характар полёнізацыі. Гэта быў выплад дзяржаўнае толькі палітыкі, а ніколі нейкае вышэйшасьці, перамогі багацейшае культуры. Што вышэйшасьць культурная мела ды мае ў такіх сытуацыях адноснае значэньне — паказвае хаця-б прыклад падзеяў на польскім Шлёнску. Вялікая і багатая культура нямецкая не магла перамагчы інэртных адносінаў польскага работніка і селяніна. Калі ўжо гутарка аб вышыні культураў, дык можна папытацца, дзе яна была большая ў XIV — XV стагодзьдзях — на Беларусі, з ейнымі жывымі і сьвежымі традыцыямі з Візантыі, ці ў сярэднявечнай тагачаснай Польшчы?.. Які настрой доўга яшчэ вітае сярод спалёнізаваных сфэраў шляхоцкіх —бачым яшчэ ў Міцкевіча, прарока новае польскае эры, у сказе: «Літва, зямелька родная»...

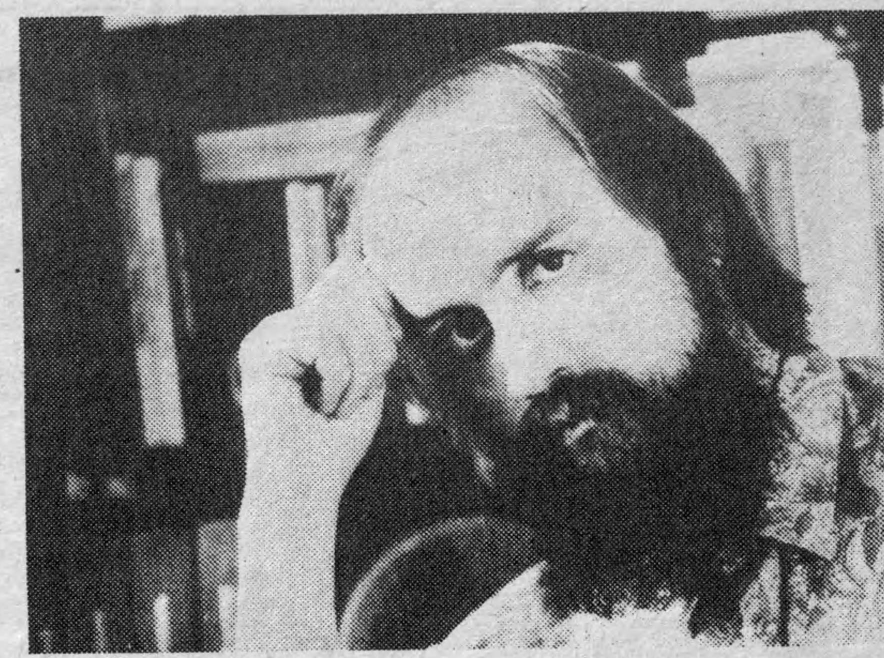
(Працяг на стар. 6)



ЗНО
Проза

Мікола КАСЦЮКЕВІЧ

НАСТРОІ



ГІСТОРЫЯ

Ружовае неба. Ружовая мара. Ружовыя вусны.
Вялікі горад. Вялікае каханне. Вялікая асалода.
Стары дом. Старое знаёмства. Старыя сумненні.
Голы сквер. Голы папрок. Голае сэрца.
Хаваецца месяц. Хаваецца пачуццё. Хаваецца талісман.
Прыгожая выява. Прыгожы ўчынак. Прыгожы ўспамін.
Пустая вуліца. Пусты пакой. Пустая галава.
Сумны краявід. Сумная музыка. Сумныя вочы.
Дарэмная агароджа. Дарэмнае спадзяванне. Дарэмны званок.
Сядае сонца. Сядае прымач. Сядае чалавек.
Шырокая прастора. Шырокае акно. Шырокая душа.
Гарыць далягляд. Гараць фіранкі. Гарыць цыгарэта.
Чорныя дрэвы. Чорная кава. Чорныя думкі.
Горкая хвіліна. Горкі прысмак. Горкая іронія.
Нечаканы дождж. Нечаканае жаданне. Нечаканы вынік.
Падаюць кроплі. Падае настрой. Падае меркаванне.
Гасне цыгарэта. Гасне надзея. Гасне позірк.
Позняя восень. Позняе раскаянне. Позняя госця.
Новая сустрэча. Новае аблічча. Новыя адчуванні.
Шчаслівая дата. Шчаслівы лёс. Шчаслівы смех.
Цёплы вечар. Цёплы плед. Цёплыя словы.
Празрыстае адзенне. Празрыстае віно. Празрысты намёк.
Зліваюцца абрысы. Зліваюцца рэшты. Зліваюцца губы.
Свежы ветрык. Свежае ўспрыняцце. Свежая прасціна.
Гарачыя сляды. Гарачы шэпт. Гарачае цела.
Бездакорныя адносіны. Бездакорныя формы. Бездакорныя рухі.
Знікаюць зоры. Знікаюць ворагі. Знікаюць трывогі.
Нараджаецца ранак. Нараджаецца любоў. Нараджаецца чалавек.

ТВОРЧАСЦЬ

I

Сонныя лілеі на цёмнай вадзе прагнуць неба. Але тонкія, як мара, ніткі з надзейнасцю дабрабыту трымаюць кветкі ў дрыготкай застаяласці. І толькі адарванае сцябло дазваляе прыгажосці зліцца з небам у невядомасці туманнага даляглядy.

Калі выпадае снег, мы не бяжым сустракаць яго, а кладзёмся раней спаць. Бо думаем, што гармонія велічнага спакою і зімовай сцюжы дыхае сюжэтам бессэнсоўнасці.

Выкапнёўства мастацтва і астраномія побыту асуджаныя на адзінства, як фантастычная рэчаіснасць і рэальнасць летуценняў.

І толькі калі забываецца галоўнае рамесніцтва — быць жывым, ядро чалавечага духу распраменьваецца на думкі, што насычаюць спрадвечную цікаўнасць чалавецтва.

Зліццё адданага і запатрабаванага дасягае цэласнага ва ўсведамленні, дзе чаканне рыфмуецца са змаганнем.

Творчасць пагардліва кленчыць перад абывацелем, а той дорыць ёй свабоду сваім раўнадушшам. Абыякавасць выношвае ўзнёсласць.

Традыцыйна заліты кавай і засыпаны цыгарэтным попелам альбо стэрыльна чысты пісьмовы стол адухаўляе сімвалізм рэчаў.

Поўня высокіх сэнсаў выцягвае сокі жыцця і помсціць за тое, што яе пакінулі ўночы.

Патрэбнасць працы захлынаецца бяссоннем, і спадзяванне без бачнай падставы крышталізуе мудрасць сузірання.

Маланкі асацыяцый расплаўляюць думкі на вобразы, і сырое паветра разумовай працы ператварае рымскую дзявоцкасць ведаў у паўночны мегаполіс адкрыцця.

Арганізаваныя пачуцці рухаюць асцярожнай мускульнай сілай, і невымерная іерархія каштоўнасцяў спрошчваецца да каласальнасці скразнога графічнага руху.

Алергія на псеўдазначнасць ідэалагічнага смецця ператварае скрываўленыя раны душы ў пунсовыя ружы шэдэўраў.

Энергія творчага супрацьпастаўлення канцэнтруецца ў калектыўную індывідуальнасць фаліянтаў, дзе жывая пластычнасць рухаў спіць, распарадкаваная ў чаргаванне літар і радкоў.

Хуткаплыннасць абвостранага ўспрыняцця кладзецца на эстэтычную вечнасць паперы надзеяй на бясконцае пераасэнсаванне.

II

Мы разумеем, што верхавіна дрэва ў космасе толькі тады, калі прыляцелы з цемры ліст кранае шчаку мёртвай цеплынёй.

Прагнасць позірку ўваскрашае сутнасць, падораную сухому шаматанню прапыленых старонак атрутнай прывабнасцю начнога свету і насычанасцю дзённага хараства — сінтэзам паўнаты рэальнасці.

Змястоўная ёмістасць вобразаў знішчае расхожы мяшчанскі фальклор, што танным рамансам казыча слых банальнасці.

Культурная насычанасць устойлівых формаў стрыманай аб'ектыўнасцю ўзаемапранікнення балансуе ў гармоніі высокага і нізкага, будзённага і ўрачыстага існавання сутнасці.

Вызваленне ад мовы стэрэатыпнага ўспрыняцця цяжарам невыноснай волі пашырае думкі ў бязмежжа першаснай чысціні сэнсу.

Крылатая любоў да новага працуе над сівой безданню спарахнелага жыцця і выносіць прысуд шчырасці сапраўднага.

Гармонія супрацьлегласцяў рухае інертную свежасць успрыняцця.

Вобразны дыяпазон сучаснасці вымярае прышласць адзнакамі абсалюту.

Калі спасціжэнне ідэалу адмовіць шалёную экзальтацыю рытарычнай пасрэднасці, у глыбіні палёту асэнсавання народзіцца абсалютная строгасць ведаў.

І тады сапраўднае разуменне ніколі не скажа пра далакопаў, што яны штурмуюць неба...

РАНАК

Знаходжанне дня, як следства страты ночы...

Фантастычнае былое і рэальная прышласць...

Чаргаванне часу прыстасоўвае неабходнасць і прымірае цемру са святлом.

Абяцанне жыцця знішчае таемнасць, і творца-ранак пачынае праяўляць абрысы соннага горада.

Геаметрычнасць гмахаў бязважкасцю аб'ёмаў вырастае ў прасторы. Срэбныя люстры вокнаў адбіваюць чарнату галля, змарнелага ў прывіднасці.

Стужка мёртвай дарогі няспешна дапівае туман, падораны золкай графічнасцю дрэў.

Гума першых машын казыча асфальт, і сутаргавая жоўць святлафораў успыхвае колерамі запрашэння і перасцярогі.

Газоны асушаюць слёзы сумнай пяшчоты, што халоднай расой ляжыць на кветках, забытых маці-Флорай у каменнай штучнасці.

У глыбіні летаргічнага спакою кватэр пачынае разбягацца чароўная пачварнасць і жахлівая прыгажосць начных дзівосаў, напалоханая вяртаннем жыцця ў часовую нерухомасць целаў.

Чулая рамантычнасць неўтаймавана ўрываецца ў расчараванне абуджэння. І толькі памяць летуценняў аднаўляе прыемны дотык тагасветнасці.

Неакрэсленасць часу і настрою пачынае ўсталёўвацца ў суіснаванні з рэальнасцю.

Неабходнасць падрыхтоўкі да сустрэчы з дзённай мітуснёй загараецца фіранкамі на вокнах, і косыя квадраты святла кладуцца на спрасаванае начной цемрай паветра.

Але цнатлівасць ночы ўжо выношвае разбэшчанасць дня і румянец чакання павольна залівае далягляд.

Першароднасць перамагае электрычнасць, і знічкі ў дамах сведчаць пра хуткую перамогу жывога начыння жытла над бязлюддзем вуліцы.

Абуджаныя паводзіны напаўняюць інфантыльнасць пустаты асэнсаванасцю памкненняў.

Нерухомы спакой, скрадзены мітуснёй рухаў, пачынае чакаць новага забыцця...

НАЧНЫ СУСВЕТ

Дрыготкі вогненны дыск павольна ўцягваецца за бірузовыя хвалі даляглядy, і шэры вэлюм паўзмроку ператвараецца ў змрочны паркаль. Пунсовая квецень канае ў летаргічным сне.

Абцяжараны бясконцасцю, з глыбіняў сусвету прыляцеў і накрыў зямлю празрыста-чорнымі крыламі вялізны птах ночы. З-пад калматага пер'я яскравіцца месяц-амулет, і зорныя вочы слёзна вышукваюць запозненую ахвяру, усхваляваную водсветам дзённага хараства. Слёзы падаюць на стоены горад, і па пустых вуліцах блукаюць мёртвыя здані дарэмных спадзяванняў.

Ноч... Сумная музыка ночы... Палеглыя ў магілах марацЬ пра адляцелыя душы, жывыя ў ложках і ля вогнішчаў выношваюць чырвань ранішняга росквіту. І ўсе нямеюць музыкай ночы... Затоены звон цішыні аглушае адключэннем рэальнага светаўспрымання, і чорнае павуцінне чапляецца за церні калючых прывідаў.

Вецер люляе лісце дрэў на кладах, дзе спачыла пульсаванне продкаў. Ціха ўздыхае галлё, а на сэрцы камянее шчымлівы смутак па нязбытным, больш жахлівая за які толькі туга па мёртвых. Няма нічога больш невыноснага за тугу па мёртвых...

Гатычны крыж адзіноты парахнее ў росквіце самотнага пустазелля. Неспрактыкаваная ружа ў грудзях безнадзейна сівее, і мелодыя душы разгублена мітусіцца ў пустаце выпадковасці.

У самыя патаемныя куткі чалавечага «Я» холадна ўліваецца вязкае адчуванне імгненнасці подыху жыцця, спасцігаецца сутнасць вар'яцтва, а ў тумане вачэй з'яўляецца цень тагасветнае журбы.

Ты — чалавек... Ты такі слабы і смяротны... Дзіця адлічаных часам дзён. Пясчынка пустэльні, якая нема вішчыць пад абцасам наканаванасці. Што жыццё чалавечае ў гэтым бяздонным віры зямнога быцця, куды бязлітасна ўцягваюцца і дзе шалеюць лёсы? Незаўважная асаблівасць у невыразных абрысах вехаў, што стаяць на ўсім працягу існавання чалавецтва. Маленькая, мізэрная зорачка, што блішчыць пералівамі свайго адчаю ў адвечнай цемры неба...

Адзінота зыркаціць спакусным болем, і ў ледзяной цішы адчужэння пачынаюць выразна гучаць рытмы закаханага сэрца, бяссільнага ўжо ў сваёй роспачы аб'яднаць час і сагрэць прастору. Пякучыя мары-ўспаміны сутаргава б'юцца ў хапошчах жадання. І страшэнная сіла раптам сляпіць розум, няўмольна падхоплівае і нясе некуды ў невымерную зорную вышыню, дзе мроіцца нешта атрутна-салодкае, згубнае і прыцягальнае, як боязь прыгажосці за таемнасцю няпэўнасці. І яшчэ вышэй, у немагчымую пазамежнасць, дзе, раскінуўшы рукі, ляціць Залаты Бог. Ён вабіць далёка-далёка, да згубленых у акіяне надзеі выспаў запаветнае зямлі — краіны вечнага юнацтва і душэўнай раўнавагі, жыхары якой валодаюць патаемнымі ведамі і мудрасцю, недаступнай простым смяротным...

З ЗАЦЕМАК АБ ХАРАКТАРЫ БЕЛАРУСАЎ

(Заканчэнне. Пачатак на стар. 5)

Прыходзіць падзел Польшчы. Дзеля вышэй прыведзеных прычынаў, зразумела, што гэны мамэнт не закрануў глыбей масаў беларускіх. Астаюцца яны чужыя на лёзунгі інтэлігенцыі польскае ці расейскае, якія хадзілі ў народ з рознымі заклікамі. Селянін беларускі не лавіў паўстанцаў у 1863 г., як гэта было нат' мясцамі ў каранной Польшчы. Мясцамі ён спагадна паглядаў на натугі шляхты прагнаць маскалёў, найчасьцей аднак аставаўся інэртным. Усё гэта ня была ягоная справа. Павадыры тагачасныя ішлі да народу з лёзунгамі далёкімі і чужымі, што ня ўмелі закрануць душы. Тыя павадыры і народ ня мелі супольнага языка. Яшчэ адзін прыклад з адносінаў масы і ейнае рэакцыі з апошніх дзён. Думаю тутака аб Грамадзе. Магутны ўздойм, шуканьне свае формы ўскалыхнула народам і паклікала армію ў рады сялянска-работніцкае арганізацыі. Ці гэта быў сапраўды волат на гліняных нагах, ці ў Грамадзе мо' было яшчэ за шмат чужога?.. Адказываць на гэта было-б сяньня захутка, сяньня маем лішне мала фактычнага матар'ялу ў руках, каб рабіць станоўкія прысуды.

Характар адзінкі зьяўляецца выпладам спадчыны па продках з судзеяньнем асяродзішча. Тое самае трэба сказаць аб характары народу. Асяродзішчам будзе ён сам і ягоныя суседзі. Адначасна падзеі гэнага-ж чалавека ці цэлага народу пака-заціваюць на ягоны характар.

Дык што можна казаць аб нашым нацыянальным характары? Апрача вышэй названых і падчыркнутых нахілаў да спакойна-кантэмпляцыйнага жыцьця і любасьці да свайго старадаўняга, трэба сказаць, што не паказаў ён аканчальнае свае формы, у якой ён быў-бы зусім сабою. Паасобныя ўздоймы рэвалюцыйныя — гэта толькі паказальнік, што ёсьць туга, шуканьне свайго шляху. Калі дагэтуль народ беларускі не праявіў у шырэйшым маштабе свайго твару, дык бязумоўна дзякуючы сваім аснаўным рысам, а перадусім вонкавым умовам жыцьця, у якіх ён дасюль знаходзіўся.

Ці гэныя аснаўныя рысы часам ня маюць у сабе прысуду на будучыню, інакш кажучы, ці ня будуць яны тым дзейнікам, дзякуючы якому народ не астоіцца перад азброеным сьветам, асабліва гэным блізкім сьветам суседзяў? Дасюлешняя практыка казала-б нам хутчэй аб тым, што гэная вонкавая нядужасьць мае ў сабе таёмную сілу апору. Жыцьцё цячэ; новыя надыходзячыя хвормы дадуць калісь і Беларусу паказаць сябе, заняць сваё месца паміж іншымі народамі.

Цяжкі шлях Беларуса быў дагэтуль, ня лёгкі ён будзе ў бліжэйшай будучыні. Мы лішне далёкія і іншыя ад сумежных з намі народаў, каб маглі лёгка знайсьці сябе самых. Зарука нашае будучыні ў дзеяньні ў сваёй собскай форме, адказываючай нашаму характару.

Перадрук з часопіса «Калосьсе»,
кніжка 2, 1935г.

ЗНО Паэзія

Валянціна АКСАК

КАЛАРАТУРНАЕ САПРАНА



ДЫСАНАНС

Мы з табою —
спарыш рознаглінны.
Гаршкароб спудлаваў, мабыць,
трохі,
бо палову змясіў,
як належыць:
гліну стоўк,
перасеяў на мак і,
падсыпаўшы ў цеста пяску,
тлустасць вызначыў проста —
на смак.
Так карынфскі гліняр
і афінскі,
і этрускі звычайна рабіў.

Але цеста таго
не хапіла
на падвойны гладыш,
вось і ўзяў ён
жменю з ночваў,
што побач стаялі.
Там замес быў
іншакшага кшталту.
Нашы дойліды
й плінфу з яго
адмаўляліся
класці ў апсіды
лёгкаверхай Сафіі,
хіба толькі ў муры
таўстасценнага замка Усяслава,
дзе гатунак такі
шанавалі
і грунтоўнасці ўдосталь
займелі.

Эфемернасць трымцення, зазвычай,
адсылалі
да іншага бога.
І слушным быў сух.

МЕЛОДЫЯ ДЛЯ ЛЮТНІ

Мне сын іграе на гітары
мелодыю,
якую склаў для лютні
Франчэска да Мілана,
і выцінаў яе
ў Мантуі герцагу,
а ў Рыме —
кардыналу.

Камусьці ліра,
некаму літаўры
распаўядуць,
як найхутчэй распутаць
клубок крыцянскай дзевы
Арыядны
і шлюбную пачуць кіфару.
Мне ж сын зайграе
на гітары
мелодыю для лютні.

Палонніца забойцы Мінатаўра
павесіла на небе ўзорным
Дыёніса дарунак ратавальны —
Паўночную Карону.
Тэзей клубок разблытаў
і знясплавіў
сябе каля каханкі соннай.
Ды не пра тое
мройных струн акорды.

Ад грэцкіх мітаў
у майго Рамана —
ніякіх трапятлівых згукаў.
Ён мне іграе на гітары
пра горад Феба
і яшчэ,
як Апалон патраціў з лука
ў дзяцей Ніобы.

У бога лютні
свой рахунак
з тою,
якая не баялася абразіць
маці бога.

ЛІСТАПАДНЫ ЭЦЮД

Фа-мажорная «Восень» Вівальдзі
ніби памаранчавы мячык
над шэрай асфальтавай гладдзю
пружыніста танчыць,
лісту жаўтадзюбаму клёна
і маргарыткі наіўнай
пра марнасць палітры мінорнай
распавядае натхнёна.

Крышталю сцяблінка
хінецца,
як вежа Пізанская.

Хто?

Хто гэта выдумаў
пра кволасць
натураў датклівых?



ІМПРАВІЗАЦЫЯ

Імгненнаю відмаю —
келіха стромкая готыка
над белым абрусам
барвяным стажком
графічна завершана
ў рысах гранёных
крыві вінадайнай
калыша цяпло.

У пласт уштукована
душа трапяткая Бетховена
з-пад голкі калючай
струменіцца ў цесны пакой
усплёскамі гукаў.

Над прорваю Нёмана
ў нябёсах люструецца
царква, што Каложаю
некім названая,
і хвалі адценні цалуюць яе —
галоднае дно.

Сімфоніяй сёмай
з нічыйнай кружэлкі
кужэльны адбітак
на зрэб'е плыве,
а погляд з-пад столі —
на прадзіва словаў?
Ці дзіва з-над Нёмана?
Ці першы свой цуд?

НАЧНАЯ МЕЛАДРАМА

Танцуе вогнік.
А лапінка васковае эстрады
нікне ўвачавідкі,
навошчвае кухонную стальніцу.
Абрысы скокаў
яна не здольная,
на жаль,
накрэсліць
на грыфелі ўчарнелым
і рытмы апаўночнай меладрамы
ніхто не занатуе
асмалкам разнітованага кнота.
Хіба што ўранні
на з вечара прадзьмутым падваконні
малюнак следу
ад боціка знаёмай папялушкі
Ты
знойдзеш...

МЕЛАНХАЛІЧНЫ ВАЛЬС

Як кроплі «Кабернэ»
па крохкіх краях майго келіха,
па клёнах
крывавыя барвы сцякаюць,
аскепак з балкона
ў лістоце змярцвелай жамерынкай
ляціць і
ў кветніку мокрым знікае.

Пакоўзацца трохі
па тонкіх парэнчах Вам зманліва,
дрыготку ў каленях скарыўшы
і нават
прыкмеціць у поглядзе ўвесь час
пагардлівым
разгарванне
юру
і доўгачаканага шалу.

Прагорклая кава
ў філіжанцы глінянай гайдаецца,
развейвае вецер дурманлівы водар,
каляны кілім
і худыя ключыцы пад пальцамі
ратункам здадуцца,
як слёзы
ў асушанай шклянцы.

САМОТНАЯ ВАЛТОРНА

Як адзінокая валторна
ў незнаёмай пушчы,
разгублена блукае
мой голас
у мёртвым горадзе,
які высокія актавы
трушчыць.
Знямогла
мой голас нікне,
нібы зімовы дзень.

Альбо як цень тае,
што весні дзень накрэсліць
ў аблічны праўнучкі,
ці мо яе ўжо ўнучкі.
Дзяўчо пазнае
гонкіх хвояў шэсце
й каларатурнае сапрана
над пушчай сольна паплыве.

Ды раптам
адзічэлым горнам
ёй рэха
голас мой
паўторыць,
і адубелы прывід-горад
на стромай кручы ўскрэсне,
а ў ім —
самотная валторна
падкажа словы
новай песні.

ЗНО — Другая Еўропа

Канстанцін РАЎДЫВЕ

ДВА ЭСЭ



Канстанцін Раўдыве (1909 — 1974) — латышскі раманіст, перакладчык з іспанскай мовы, парапсіхолаг, добра вядомы ў колах еўрапейскіх навукоўцаў, але перадусім філосаф, на спосаб філасофствавання якога істотны ўплыў аказалі зробленыя ім жа ў другой палове 30-х гадоў пераклады «Пра трагічнае адчуванне жыцця», рамана «Туман» М.Унамуна і «Каханне і мудрасць» Х.Артэгі-і-Гасэта. К.Раўдыве — за той неакадэмічны спосаб філасофствавання, які ад навукова-дакладнага вызначэння сутнасці прадмета адрозніваецца паэтычна-інтуітыўным спасціжэннем рэчаіснасці. «Чалавек рэчаіснасці» — адзін з раздзелаў кнігі «Надасабістае і асабістае» (1942), напэўна, самай цэласнай з усіх яго філасофска-эсэістычных кніг. «Барацьба, — піша аўтар, —вось адзінае слова, што можа характарызаваць гэтую кнігу: гэта барацьба за і супраць надасабістых каштоўнасцей, барацьба за культуру і барацьба за цывілізацыю, і, нарэшце, барацьба супраць бальшавізму, чумы гэтага стагоддзя... Барацьба самотнікаў заўсёды здавалася донкіхоцкай, але ва ўратаванні чалавечай годнасці і павагі такой барацьбе належала вырашальнае значэнне». І яшчэ: «Усіх людзей яднае штосьці метафізічнае, штосьці чыста асабістае. Натуральнае аб'яднанне людзей магчыма на чыста індывідуальнай базе, у чыста метафізічным вызначэнні. Нацыя ёсць супольнасць індывідуальна выяўленых людзей, якіх паасобку яднае невытлумачальны закон прыроды».

СІМПТОМЫ ПЕРАХОДНЫХ ЭПОХ

Межы пераходных эпох — цякучыя, нявызначаныя, у гісторыях культуры — не размечаныя, і кожная спроба зрабіць гэта нагадвае ў рачной плыні расстаўленыя ўказальнікі. Дзе наш час пачаўся, дзе заканчваецца або закончыцца, ніхто не можа нам сказаць. Можа быць, у будучых стагоддзях, калі мы ўсе, што жывём і змагаемся, робім сваю справу і вытрымліваем жыццём ускладзеныя цяжкасці, станем нейкім абстрактным паняццем, пра нас будуць гаварыць, як пра «эпоху хаосу», як мы сёння гаворым пра «Сярэднія Вякі» і да т.п. Адно нам сёння ясна: мы ў сабе і ў сваім сусветным ландшафце перажываем хаос, мы насмеліліся ў імя «ісціны» параскідаць «алтары ідалаў», мы насмеліліся сябе цынічна агаліць і сілы прыроды выкарыстаць для памнажэння брутальнай улады, некаторыя з нас насмеліліся «забіць Бога» і замест яго сябе абвясціць «богам».

Апошнія дзесяткі гадоў у палітыцы, навуцы, філасофіі, літаратуры, жывапісе, асабліва ў бальшавіцкім руху, культуру Еўропы ўцягнулі ў дэструктыўны стан хаосу, цяжка нам арыентавацца ў з'явах нашай культуры, цяжка нам жыць у атмасферы палітычнага тэрору і няпэўнасці, невыносна нявызначанасць, пакутныя нашы дні, у якіх нам кожнаму асобна ў часе і ў прасторы трэба адкрыць і здзейсніць задачу свайго жыцця, развіць і пражыць свае духоўныя здольнасці, саспець і падрыхтавацца не толькі для часовых, але і для пазачасовых магчымасцей. Незацікаўленую душу назіральніка праняў той настрой, які быў вядомы грэкам ці рымлянам у стагоддзе заняпаду сваёй культуры. Гэты настрой лапідарным, характэрным лацінскаму духу стылем увасобіў Пліній Малодшы ў пяці словах: «*Nihil desperare, nulli rei fidere*». Не варта ні адчайвацца, ні спадзявацца на штосьці. Гэта спакой, які вядомы старому чалавеку: падрыхтоўка да зыходу з жыцця. Яго не турбуе думка пра кароткасць свайго веку. Якраз наадварот, у кароткасці жыцця ён адкрывае яго прыгажосць. У гэтым прызнанні хаваецца вялікае суцяшэнне. Каго хоча супакоіць рымскі патрыцый? Што яго ўсхвалявала ў пяшчотнай атмасферы бабінага лета яго культуры?

У стаічным спакоі Плінія Малодшага адчуваецца страх смерці, ён шукае прытулку ў думцы пра прыгажосць жыццёвай кароткасці, ён суцяшае сваю душу прызнаннем, што чалавеку не дадзена ні перавярнуць, ні ператварыць парадак свету, ён прымае вечныя законы прыроды, дзе жыццё і смерць падпарадкаваныя нейкім нявысветленым сілам лёсу. Губляецца вера ў жыццёвыя вартасці, глыбокая меланхолія і рэзігнацыя праймае лепшыя душы, жыццё здаецца хваробай, а зыход з яго — выздараўленнем. Гэтая сакратычная выснова — жывая ў душах лепшых рымлян, жывая напярэдадні іх смерці: «*Carpe diem... fugaces labuntua anni... Linguenda telbus...*» — Што ўсё гэта значыць? Задаволенасць празмерай асалодай штодзённых радасцяў значыць, што той, хто ёю задавольваецца, не верыць у заўтрашні дзень.

Але найглыбейшая туга па смяротным спакоі адлюстроўваецца на тварах уладара Рымскай імперыі — Марка Аўрэлія. Яго аскетычная і стаічная душа, знаходзячыся на вышэйшым піку культуры свайго часу, адчувала блізкасць знішчальнай ночы, бачыла заняпад сваёй імперыі і страх змроку. У сваім дзённіку ён пісаў, што жыццё — гэта царства ценяў, што не варта звязвацца з жыццём, што трэба імкнуцца вызваліць душу ад усяго, што звязвае яе з зямным жыццём. *Заўсёды на сябе глядзець як на нябожчыка* (II, кн. 21). Ён не мае веры, яго барацьбу не адухаўляюць вялікія, ясныя ідэалы, ён стаміўся, ён прагне адпачынку, ён не верыць у чалавека, не верыць, што той калісьці здолеў бы рэалізаваць ідэальнае жыццё на зямлі. *«Не спадзявайся, што калі-небудзь можна было б рэалізаваць рэспубліку Платона»* (IX, кн. 39). Ён кожную вольную хвіліну прысвячае назіранню за сваёй душой і яе суцяшэнню. *«Быць уладаром сваёй душы, глушыць усе жаданні»* (IX, 7). Яго больш цікавіць стан душы, чым лёс імперыі. Песімізм Марка Аўрэлія бязмерны, яго пакуты безнадзейныя, але ён іх у сабе заглушае, паўтараючы думку, што ў сэрцы трэба забіць усе жаданні, усе страсці, усе пачуцці. Ён заклікае нас на апошнюю, вырашальную барацьбу — на змаганне для перамогі над сабой: *«Будзьце абыякавымі, будзьце падобныя да камянёў!»*. А гэта практычна азначае — будзьце гатовымі, будзьце смелымі зрабіцца абыякавай, нежывой матэрыяй, без жалю, без спачування развітваючыся з тым, што аднойчы сталькімі повязямі прывязала да жыцця.

Пераход грэчаскай культуры да рымскай пазначае імкненне рымлян пераняць грэчаскі дух з пашанай, як гэта колішнія барбары Еўропы рабілі каля 1400 г., калі яны выспелі ў сабе ўзняць і далей развіць спадчыну антычнай культуры.

Ва ўсякім выпадку мы ў сваім развіцці перажываем катастрафічныя зломы, радыкальны песімізм, вар'яцтва аднаго дня, разбурэнне маральных нормаў, псіхалагізм, эстэтызм, нарцысізм і, нарэшце, — крайняе бязвыйсце, істэрычны адчай. Гэта адбіваецца ў нашых думках, у нашым мастацтве, у нашых жыццёвых нормах, у грандыёзных пераваротах у дзяржаўным жыцці. Барбарскае насілле, грубасць, прымітыўнасць і тэрор ламаюць спробы супраціўлення культуры Еўропы. У нашы дні зацямраюцца не толькі магутныя ландшафты свету Платона, Дэкарта, Паскаля, Канта, але змяркаюцца і двухтысячагадовыя ідэалы хрысціянства, хрысціянская царква раскалолася і фрагментарызавалася ў сектанцтве і духоўным дылетанцтве. Дантэ або Гётэ, Шэкспір або Сервантэс — назвы без рэальнага значэння, дзеянне іх духу плыве над намі, як промні зімовага сонца над халоднымі раўнінамі, іх сіла не стварае формы нашага жыцця, не вызначае наш жыццёвы стыль.

Культурная свядомасць Еўропы — выбітае са сваёй арбіты Сонца, яна плыве як матляны злоснымі водамі знішчэння прывідны карабель, без мэты і пэўнасці. Каб не губляць чалавечую павагу, каб не страціць яшчэ апошняе, што ў нас засталося, належыць успомніць лапідарны дэвіз Плінія Малодшага. Нас вядзе няўхільны лёс па нашых чалавечых шляхах развіцця, у нашых думках і справах. Але пакуль мы жывём, мы пытаемся, мы цікавімся пра свой лёс, насуперак усведамленню, што на гэтыя надзвычайныя пытанні цяжка адказаць, бо ў глыбейшай сутнасці яны метафізічнай прыроды, яны распасціраюцца за межамі нашых звычайных ведаў, фактаў і высноў.

Мы — разгадвальнікі загадак сваёй эпохі. Што ёсць прычынамі сучаснага хаосу, што ёсць яго прыродай і чаму адчуваем сябе ва ўяўным стане безвыходнасці? Нашы адгадкі хоць неяк змогуць нас суцешыць, калі мы не адмовімся ад патугаў, часта дарэмных, аналізаваць некаторыя з'явы нашай культуры, наш псіхічны стан, змест нашых ідэалаў і нашы сляпыя, бессвядомыя імкненні. Гэтая спроба надае нам перакананасці, што мы, усведамляючы хаос сваёй эпохі, лягчэй здолеем яго перамагчы, лягчэй адшукаем зваротны шлях да страчанай гармоніі паміж нашым *«Я» і светам.*

Псіхічны надлом Еўропы, пераход ад XIX стагоддзя да XX вызначаюць два імені ў гісторыі культуры: Дастаеўскі і Ніцшэ. У нашым псіхічным жыцці яны азначаюць першасны пераварот — пераварот у нашым светапоглядзе. Дастаеўскі, вырываючыся з імперыялістычнага анахранізму Расіі, з візіянерскай яснасцю адлюстраваў пагібель Расіі ў сваім рамане «Бесы», Ніцшэ — дэкаданс Еўропы ў «Антыхрысце». Але гэты пераход у грандыёзных лініях паказвае таксама і навука — тэорыя рэлятывізму Эйнштэйна і псіхааналіз Фрэйда. Да гэтага кардынальнага комплексу праблем трэба далучыць і многія сумежныя з'явы, што гэтак жа вырашальна і незваротна паўплывалі на ландшафт нашага свету, і паглыбіўшы яго, і пашырыўшы, і дынамізаваўшы яго, і актывізаваўшы.

Найхарактэрнейшай уласцівасцю пераходных эпох ёсць рух. Такія эпохі вылучаюць войны, рэвалюцыі, крывавыя змовы, адначасовыя адкрыцці ў навуцы, радыкальныя павароты поглядаў у філасофіі, змена стыляў у мастацтве, фармаванне новых светапоглядаў і асабліва разбурэнне і ўзнаўленне свету. Гаворачы адным словам, жыццё мяняе накірункі, густ — старыя ўяўленні, ідэалы — свой змест, алтары — сваіх багоў. У гэтай перамене гістарычнай сцэны заўсёды з'яўляецца хаос, пакуль ён пакрысе не пераўтвараецца ў свет новага парадку і новых нормаў. Дзевятнаццатае стагоддзе — гэта пераход ад статычнага да дынамічнага, ад ідэалізму да матэрыялізму, ад метафізікі да фізікі, ад тэізму да атэізму, ад маралі да імаралізму. Яго ўяўны спакой ўсё-такі повен унутранай няпэўнасці. У чалавеку гэтая няпэўнасць з'яўляецца як прывід і ў матэрыялістычным светапоглядзе (Феербах, Штраус, Ланге, Рэнан), у філасофскім песімізме (Шапенгаўэр), і ў сацыяльных рэформах (маніфест Маркса — Энгельса), і ў пераможным шэсці прыродазнаўчых навук (Дарвін), і ў сутыкненні інтарэсаў палітыкаў вялікіх дзяржаў (пру-



Янка КРУК

МЕТАКОД СІМВОЛІКІ КОЛЕРАЎ

Працэс нацыянальна-культурнага адраджэння надзвычай яскрава высвеціў глыбінны крызіс у сучасных падыходах да разумення сутнасці спрадвечна-этнічнай, традыцыйнай культуры. Яе актуалізацыя ў сучасных умовах (ва ўмовах актыўных міграцыйных працэсаў, у соцыякультурным асяроддзі поліэтнічных гарадоў, ва ўмовах атамарнага — паасобленага, хаатычнага — існавання асобы постіндустрыяльнага грамадства) прынцыпова адрозніваецца ад шляхоў міжпакаленнай трансляцыі ў мінулым. Дыскрэтнасць спаконвечнай спадчыны, характэрная для гісторыі нашай культуры ў XX ст., па сутнасці прыводзіць да стварэння новай культурнай парадыгмы, якая ўяўляе сабой нейкае інфернальна-маргінальнае гвалтаванне традыцый нашых продкаў.

Культуралагічны парадокс гэтай сутнаснай трансфармацыі заключаецца ў тым, што адбываецца перакадзіроўка семантычнага поля абрадавай атрыбутыкі, утылітарна-практычнай і магічна-рытуальнай сімволікі, змяняецца функцыянальны спектр некалі жорстка дэтэрмінаваных рытуалаў. Адраджэнне гадавога цыкла святаў і абрадаў у комплексе з вербальнымі і атрыбутыўна-рытуальнымі кампанентамі прынцыпова не адпавядае філасофіі і логіцы традыцыйнага народнага календара. Яго ўзнаўленне на працягу апошніх гадоў высвеціла некалькі істотных супярэчнасцей. З аднаго боку, гэты працэс не адпавядае традыцыйнай сістэме святкаванняў, а мае адвольна-хаатычны характар. Пры гэтым звужаецца спектр устойлівых рытуалаформаў, адбываецца непрадуманае, нелагічнае сумяшчэнне язычніцкай і хрысціянскай атрыбутыкі, сюжэтыкі, топікі. З другога боку, у этап этнацэнтрычнага адраджэння культуры яе апарат кіравання ўступае са стэрэатыпамі мыслення апошніх дзесяцігоддзяў. У выніку складваецца наступная парадаксальная сітуацыя: даўно аджылы транспарант «Проводы русской зимы», які калісьці сустракаў гасцей у парках культуры і адпачынку нашых гарадоў, замянілі на шыльды накшталт «Слуцкі кірмаш», «Юраўскі кірмаш». Такім чынам, сітуацыя паўтарылася літаральна: рэгіянальна-нацыянальнае свята, некалі навязанае маскоўскім дэпартаментам культуры на ўсёй тэрыторыі былога Саюза, змянілася цяпер ужо лакальным беларускім святам, якому (не без дапамогі некаторых фальклярыстаў) імкнуцца надаць характар агульнабеларускага.

Зразумела, што на стадыі этнагенезу такое пашырэнне было немагчыма. Аднак цяпер мы паступова ўступаем у этап нацыягенезу, для якога, калі паслухаць заходнееўрапейскіх і амерыканскіх культуролагаў, будзе характэрны пэўны разрыў з культурай дамінуючага этнасу і адначасова распачнецца больш актыўная інтэграцыя ў культуры сваіх суседзяў. Таму, магчыма, сітуацыя культурнай інтэрферэнцыі на ўзроўні этнасаў адначасова стварае магчымасць разгортвання некаторых абрадавых сюжэтаў да ўзроўню нацыянальна адаптаваных. Але невядома, ці будзе гэты шлях прадуктыўным.

Аднак ужо сёння менавіта на гэты шлях пачынаюць арыентавацца некаторыя нашы прафесійныя гісторыкі, этнографы, культуролагі, якія імкнуцца трактаваць спаконвечную этнанацыянальную сімволіку ў рэчышчы сучасных ідэалагем-нэаміфалагем, хаця пры гэтым робяцца экскурсы ў мінуўшчыну і гучаць дэкларацыі аб трактоўцы сімволікі ў адпаведнасці з традыцыйнымі міфалагемамі-архетыпамі.

У выніку ўся складанасць трактоўкі кода сімволікі колераў нацыянальнага сцяга зводзіцца да некалькі спрошчанага тлумачэння, перанесенага з напаўлітаратурнай легенды з добра вядомым сюжэтам. Вось як яго перадае В.Вячорка ў брашуры «Пра герб і сцяг» (Мінск, «Беларусь», 1993): «Быццам жыў на Беларусі разумны і мужны князь, якога шанаваў народ і баяліся ворагі. Калі ж нападалі чужынцы — смела ішоў у бой, сам ваяваў ды іншымі камандаваў так, што непрыяцель у жаху ўцякаў. Ды неяк у сечы князя паранілі: чужы рыцар мечам рассек яму лоб. Верныя сябры вынеслі князя з поля бітвы і перавязалі рану белым палатном. Але беларускія рыцары, застаўшыся без любімага князя, пачалі адступаць. І тады паранены князь падняўся, зняў павязку з ілба і разгарнуў яе над галавой, быццам сцяг... Разгорнутая белая павязка з чырвонай паласой пасярэдзіне стала знакам мужнасці, стала сцягам...».

Гэта легенда трапіла сёння практычна ва ўсе падручнікі па гісторыі Беларусі, што па сутнасці зразумела і знаходзіць адпаведнае тлумачэнне. Пачатковы этап фармавання суверэннай дзяржавы заўсёды патрабаваў альбо пошуку, альбо стварэння легенды, змест якой быў бы напоўнены духам гераізацыі. Менавіта гэты прынцып ляжаў у аснове ўсіх колішніх падручнікаў па гісторыі Расіі і Савецкага Саюза.

Разам з тым мне ўяўляецца, што звужэнне ўсяго шэрагу фактараў, якія б паспрыялі расшыфроўцы нацыянальнай сімволікі, толькі да аднаго факта (няхай і меўшага месца ў гісторыі народа), усё ж збядняе змест сімвала і спрошчвае яго стуруктуру.

Ніжэй я паспрабую ўзгадаць толькі некаторыя кантэксты спалучэння або паасобнага ўжывання чырвонага і белага колераў і даць сваю трактоўку кода гэтых двух колераў, абапіраючыся пакуль што толькі на некаторыя кантэксты матэрыяльнай і духоўнай культуры беларусаў.

Але паперад яшчэ адна заўвага. У апошнія гады ў этналогіі і фалькларыстыцы пачала распрацоўвацца праблема расшыфроўкі абрадавых кодаў, сярод якіх вылучаюць: акцыянальны (сістэма рытуальных дзеянняў), вербальны (слоўны кампанент), прадметна-атрыбутыўны, персанажны, выяўленчы, музычны, лекатыўны (месца дзеяння), тэмперальны (час разгортвання дзеяння). Кожны з гэтых кодаў не проста пастуліруе набор рытуальных дзеянняў, а мадэлюе абрадавую рэчаіснасць, упісваючы яе ў макракосмас. Такое структураванне абрадаў у пэўнай ступені здымае старую навуковую праблему прыярытэтнасці перш

ска-аўстрыйская, франка-германская вайна), і ў змаганні за новыя прынцыпы і змест духоўнага жыцця (Талстой, Дыльтэй).

Мір чалавецтву мала вядомы. Кант, пішучы пра перспектывы міру на зямлі, прызнае, што ён толькі тады пачнецца, калі наша планета ператворыцца ў цвінтар, бо натуральным станам чалавека ёсць, маўляў, больш стан вайны, ніж міру: *«Der Friedenzustand unter Menschen, die nebeneinander leben, ist kein Naturzustand (status naturalis), der vielmehr ein Zustand des Krieges ist...»* Такім чынам, мір — гэта больш умоўнасць чалавечага розуму, чым адкрыты ў прыродзе закон. У сіле ўсё яшчэ выснова Геракліта, што вайна — бацька і ўладар усіх рэчаў. З аспекту барацьбы фармавалася гісторыя чалавецтва і развівалася жыццё духу, з аспекту барацьбы створаны навуковыя высновы пра ландшафт фізічнага і касмічнага свету. Сэнс жыцця трэба шукаць і адкрываць у барацьбе, яе перамогах і паражэннях, ва ўзаемадзеянні духу і матэрыі, у чалавечых ідэалах і імі створаных светапоглядах. У нас і па-за намі ёсць сілы, што супраць волі і жаданняў уцягнулі нас у хаос, прынамсі, так нам здаецца з нашай чалавечай перспектывы сучаснасці.

ЧАЛАВЕК РЭЧАІСНАСЦІ

Арыстоцель калісьці назваў чалавека zoon politicon — грамадскай жывёлай. Чалавек ушчыльную звязаны з тым асяродкам, у якім ён жыве, з краявідам, якім ён атачоны, з першабытнымі інстынктамі, што надаюць яго жыццю тон і адценне. Шматтысячагадовая культура, што пакрысе абуджала ў чалавеку яго індывідуальную свядомасць, не здолела ўсё-такі вызваліць чалавека ад яго самага прымітыўнага памкнення — да статку. Заходнееўрапейская культура не стамлялася змагацца за правы індывіда ў грамадстве, за асабістае жыццё індывіда, за індывідуальнага чалавека. Ідэал еўрапейскай культуры —індывідуальна вольны і незалежны чалавек у супольнасці з іншымі. Але што мы маем з ідэалам еўрапейскай культуры? Хіба сапраўды гэты ідэал можна лічыць рэалізаваным у еўрапейскім грамадстве?

Еўрапейскае грамадства не зусім сумленнае да сваіх ідэалаў. Яно часам ісцінным прызнае тое, што карыснае. Але калі гэтая звычка робіцца цэнтральным абрадам нашай асобы, дык, шукаючы ісціннага, блытаем яго з карысным. А карыснае лічыць ісцінным — значыць хлусіць. Самая рэдкая істота, якую сустракаем у грамадстве, — гэта ісцінны чалавек. А паколькі такія людзі вельмі рэдкія, мы адчуваем па іх яшчэ большую прагу, без іх прысутнасці нам цяжка дыхаць.

Сучасны чалавек у такой ступені насыціў сябе тэорыямі карыснасці, у такой ступені звязаў сваё дзеянне з іх тэалізацыяй, што ператварыў сябе ў службу гэтых тэорый. Так, сёння чалавек меней усведамляе сябе, чым у мінулыя стагоддзі. Гэта таму, што сучасны чалавек страціў у сабе самае далікатнае памкненне — памкненне да сваёй самоты, памкненне да праўдзівай душы. Сучаснаму чалавеку бракуе паветра шчырасці, ён баіцца самоты, але не хоча прызнацца, ён шукае выратавання не ў сабе, а ў цёмных і няясных вучэннях, што яшчэ больш уцягваюць яго ў свет уяўнасцяў: ён глядзіць і не бачыць, ён саромеецца прызнацца і баіцца дадумаць свае думкі да канца. Гэта — дзіўная містыка сучаснага чалавека, у падмурку якой — страх. І гэта, мабыць, таму, што насуперак так званаму прагрэсу навукі, насуперак розным тэорыям навукі пра дух, чалавек далёка адышоў ад сябе, надта мала што ведае пра сваё ўнутранае жыццё. Гэтыя малыя веды пра сябе самога ёсць акурат тое, што аддаляе яго ад самоты, ад саміх людзей, ад Бога.

Чытаючы працы сучасных пісьменнікаў, часта на розум усплывае думка, чаму яны адзін ад аднаго так мала адрозніваюцца, здаецца, што яны выраблены на адной фабрыцы. Гэта, мабыць, таму, што сучасны чалавек так мала ведае сам пра сябе, ён адышоў ад сябе так далёка, што згубіў сябе ў інтэлектуальных уяўнасцях. Гэта — страх і сорам самога сябе, гэта — няўпэўненасць і нявызначанасць самога наконт сябе, гэта — зыход ад сябе, каб па магчымасці спадобіцца агульнапрызнанаму. Наша работа, якой бы прыроды яна ні была, толькі тады добрая, калі ў ёй адчуваецца сам работнік, калі ў ёй адкрываем такі свет, што без яе для нас застаўся б на ўсе часы схаваным. Такая работа —значная, яна працягвае жыццё жыццём свайго майстра. Вышэйшы ідэал супольнасці Еўропы патрабуе індывідуальна высокакаштоўных персон. Супольнасць Еўропы ў вышэйшым вызначэнні ёсць аб'яднанне вольных персон, якое прызнае асабістае жыццё і высока шануе прынцыпы супольнасці. Асабістая свабода ёсць галоўным сэнсам барацьбы еўрапейскага чалавека, і калі гэта адняць, дык яго барацьба страціць напружанне, а жыццё — значэнне. Жыць для еўрапейца азначае ўсведамляць сябе свабодным, і калі гэта ўсведамленне зацямраецца — дык зацямраецца і сэнс жыцця. Што ж ёсць еўрапейская паэзія, як не хмель свабоды, што тады проза, як не захапленне свабодай, што ёсць мастацтва, як не перажыванне свабоды? Калі на ўсё гэта абрабаваць нашу душу, дык яна здранцвее, і для яе палёту больш ужо не будзе прасторы.

Апошнія дзесяткі гадоў — найцяжэйшыя гады выпрабавання чалавека Еўропы. Адарваны ад сваёй самоты, ён забывае сам сябе, успамінае сябе толькі знешне і агульна. І што ў яго засталося — таму пагражаюць цёмныя, стыхійныя сілы. Еўрапейскі чалавек зараз захоплены барацьбой, і вынік гэтай барацьбы — яго жыццё ці знішчэнне. Нам прызначана жыць у вялікія гады патрасенняў. Мы скаланаемся ў жаху, мы, як у кашмары, праводзім рукой над ілбом, і як след не можам апрытомнець: усё, што бачым, — рэчаіснасць або сон? У высокім полымі гэтай барацьбы мы балюча адкінутыя самі ад сябе, і як шмат каму цяпер не трэба ўсведамляць, якая пустэльная тая зямля, дзе ён рос. У такія часы няма іншага выбару, або ты сам ёсць нехта — і перамагаеш, або ты ніхто — і прайграеш. Сёння ніводзін не можа лічыць сябе шчаслівым, а найменш — той, хто не мае самога сябе. Сёння нашую рахманасць не можа забяспечыць дабрабыт сацыяльнага жыцця, сёння мы выкінутыя на арэну, дзе нам можа дапамагчы адзіна толькі асабістая смеласць, асабістая воля, веліч ідэалу супольнасці. Каму бракуе гэтага — таго лёс не заўважае, таго жаданні застаюцца няйздзейсненымі.

Калі чалавек памыляецца, дык віну трэба шукаць у ім самім: гэта значыць, што ў працэсе тварэння свайго жыцця ён не зразумеў значэння сваёй асобы і сваёй самоты. У разуменні гэтага факта адкрываецца шлях да таго чалавека, якога мы маглі б назваць чалавекам рэчаіснасці. А ў часы вялікай барацьбы, каб чалавецтва захавала сябе, яму патрэбныя такія людзі. Цяпер ідзе гаворка пра чалавека, пра персанізаванага чалавека або пра перамогу масы. Калі пераможа маса — дык культуры і ідэалам Еўропы канец, калі персанізаваны чалавек — дык усталюецца адраджэнне Еўропы, рэалізацыя вялікіх мэтаў...

... Вялікую ідэю не можа здзейсніць дробны, недысцыплінаваны чалавек натоўпу. Вось таму для сучаснага чалавека важна паняцце самоты, бо гэта — падмурак самавыхавання.

Людзі вялікіх ідэй і работ адухоўленыя глыбокай самотай. Мікеланджэла, што сваёй сілай асобы мастака стварыў цэлую эпоху, трэба ўважаць за найсамотнейшага чалавека сваёй эпохі. Ён у сябе на радзіме не належаў ні да якой мастацкай групоўкі, яго гонар быў у тым, што ён быў адзін...

Але кожны зыход у самоту звязаны з цяжкасцямі грамадскага і асабістага характару. Чалавек неверагодна чуллівы да таго, што пра яго думаюць і гавораць іншыя. У ім ёсць статкавы інстынкт, цьмяна і няясна ён адчувае гэтую залежнасць. І вось гэтае адчуванне залежнасці стварае страх самоты. Мы можам назваць толькі таго персанізаваным чалавекам, хто ў сваёй самоце гэты страх перамог, сустрэўся ў сабе з тым, што належыць толькі яму аднаму, навучыўся ціхім голасам гаварыць тое, што да яго яшчэ не было сказана. Такі чалавек робіцца ўладаром для самога сябе, робіцца крамянём і красалам у руках свайго лёсу. Галоўная асаблівасць гэтых людзей тая, што яны не дазваляюць іншым умешвацца ў іх самоту, не дазваляюць, каб іншыя клапаціліся за іх, не прымаюць дапамогі іншых: яны ў сваёй самоце — пачатак і канец свайго свету. Закон унутранага росту патрабуе замкнёнасці ад знешняга свету; упусціць у сябе знешні свет — гэта значыць засмуціць сябе, гэта значыць дазволіць азіраць сваіх багоў недаверлівымі і злымі вачыма. Людзі, што не дараслі да сваёй самоты і не стварылі сябе для яе —цікаўныя і няўдзячныя істоты...

У жыцці, рана ці позна, перамагае больш варты. Нечаканасці нас могуць здзівіць, але ў іх няма моцы ўладарыць над намі. Няважных штурхаюць і пхаюць знешнія сілы, вартага вядзе яго асабістая воля. У каго ёсць воля — той мае пэўную мэту, і ён рэалізуе яе насуперак д'яблу і смерці, як гэта сімвалічна ўвасабляе Дзюрэр у сваёй карціне «Рыцар, смерць і чорт»... Воля — гэта этас чалавека Еўропы, у волі выяўляецца перавага чалавека Еўропы над чалавекам Усходу. Лёс асобных людзей і народаў фармуецца ў бязлітаснай сіле волі. Каму не стае асабістай волі — той лёгка робіцца паляўнічым за знешнімі рэчамі, той губляе сваю індывідуальную і нацыянальную свядомасць, той не мае сваёй глыбіні...

Аптымізм — гэта даспехі ўсіх слабых, і гэтыя даспехі паўстаюць там, дзе баяцца рэчаіснасці, дзе рэчаіснасць немагчыма вытрымаць. У жыцці, у рэшце рэшт, перамагаюць не аптымісты, а тыя, хто мае мацнейшую волю, больш суверэнныя адносіны да жыццёвай рэальнасці, большую любоў да ісціны. Па-сапраўднаму гераічны чалавек ведае глыбіні болю і пакут, але, узняўшыся па-над імі, вытрымлівае ў жыцці і барацьбе да канца. Аптымізм — гэта на самой справе пыха баязліўцаў: яны не ведаюць глыбіняў свайго ўнутранага жыцця, ім бракуе сваёй асабістай мудрасці. Аптымізм па сутнасці фрывольны, ён ахвотна смяецца з усяго, дае іншым парады і г.д. І гэтыя людзі яшчэ сцвярджаюць, што ім належаць таямніцы сапраўднага жыцця. Але на самой справе ў іх душах замест сілы жыве баязлівасць, замест перапоўненасці творчасцю — убогасць, яны не ведаюць пачцівасці ні перад вялікай радасцю, ні перад глыбокімі пакутамі. Аптымісты наогул — гэта наіўныя рацыяналісты.

Так званыя песімісты звычайна — няправільна зразуметыя людзі. Яны сумуюць, яны радуюцца, яны заўважаюць веліч чалавека і яго мізэр. Гэтых людзей я хацеў бы назваць людзьмі рэчаіснасці; яны процілегласць тым, якія ўсё крытыкуюць і, самі нічога не ствараючы, не ведаюць пакутаў творчасці. Яны —процілегласць ідэалістам і матэрыялістам, бо абодва гэтыя чалавечыя тыпы незнаёмыя з глыбіннасцю рэчаіснасці, незнаёмыя з яе сур'ёзнасцю, з яе прагай глыбокай радасці і болю. Гэтыя людзі рэчаіснасці разумеюць, што яны — тыя, хто творыць гісторыю, а не знешнія падзеі, як думаюць матэрыялісты і ідэалісты.

Яны не захапляюцца ўсім з наіўнасцю, бо ім знаёмая горыч працы, жудасць бяссонных начэй. Яны не фаталісты, бо яны ведаюць, што фаталістам не хапае адчування рэчаіснасці, яны не здольныя ўвайсці ў суровы рытм жыцця. Гэтыя людзі, вырастаючы ў жахлівым клімаце рэчаіснасці, ствараюць строгую іерархію каштоўнасцей, і ствараюць яе не таму, каб пра яе гаварыць, а каб рэалізаваць. Калі ёсць тэхніка, дык яна павінна быць выкарыстана для рэалізацыі гэтых вышэйшых каштоўнасцей, калі ёсць духоўныя сілы, дык людзі рэчаіснасці стараюцца ператварыць іх у частку сваёй рэальнасці, калі ім прызначана вайна, дык яны стараюцца вытрымаць яе жахлівасці, калі ім прызначаны мір, дык яны цешацца ім, ствараючы культурныя каштоўнасці...

З глыбокай самоты яны ідуць; яны зведалі рэчаіснасць у сабе і выходзяць увасобіць яе ў жыццё. Яны не маркоцяцца, калі лёс цяжкі, яны не адмаўляюцца ад барацьбы: яны або вытрымліваюць, або з годнасцю ідуць на пагібель. Трагічнае адчуванне жыцця гэтых людзей рэчаіснасці, але ў тым і сіла іх, што надае ім такую трагічную глыбіню.

Пераклад з латышскай Андрэя ГУЦАВА.

за ўсё рытуальных і вербальных кампанентаў у абрадавых комплексах традыцыйнай культуры. У дадзеным выпадку роўніцца функцыянальная значнасць кожнага з адзначанага кодаў, што дае магчымасць праз вызначэнне семантычнага поля кожнага з іх вызначыць і расшыфраваць абрадавы метакод.

Адштурхнуўшыся ад выказанага меркавання, паспрабуем расшыфраваць ідэалагему адзначанай бінарнай апазіцыі: белы — чырвоны. Найвялікшую рытуальна-функцыянальную варыятыўнасць даюць прадметна-атрыбутыўны, выяўленчы і вербальны коды.

А цяпер давайце ўзгадаем, калі і з якой нагоды мы сутыкаемся ў жыцці з белым колерам?

Белы колер шырока выкарыстоўваецца практычна ва ўсіх абрадавых комплексах, звязаных з асноўнымі этапамі жыцця кожнага *чалавека — сям'і — рода.* Так, пасля першага рытуальнага купання дзіця кладуць на белы ручнік і вывернутую аўчыну. Жаніх і нявеста падчас вянчання стаяць у храме на белай частцы чырвона-бела-чырвонага ручніка. Дарэчы, у першы дзень вяселля нявеста звычайна апранаецца ў белае адзенне, а яе галава ўпрыгожваецца белай фатой (вэлюмам, чапцом, вянцом). Сёння ў масавай свядомасці пануе ўяўленне аб белым колеры як сімвале чысціні, дзявочай цнатлівасці, духоўнай святасці. Але чаму ж тады першая палова вяселля ў многіх раёнах Беларусі поўніцца не рытмізавана-акцэнтаванай лірыкай, а мінорна-сумнаватымі, шумліва-надрыўнымі песнямі-галашэннямі?

Дарэчы, у пахавальным абрадзе традыцыйна пераважаў таксама белы колер. Белымі прасцінамі закрывалі хатнія люстэркі і шкло ў мэблі. Аб тым, што сям'ю напаткала гора, сведчыў белы ручнік, накінуты на вакно, звернутае да вуліцы. Чысцюткай беллю высвечвала ўнутранае ўбранства труны, самога нябожчыка ад ног да пояса гэтаксама накрывалі лёгкай белай тканінай. Труну з нябожчыкам апускалі ў магілу зноў-такі на белай частцы рытуальнага ручніка. У веснавы памінальны дзень — на Радаўніцу —на надмагільныя крыжы павязваліся невялічкія белыя фартушкі.

Увесь гэты шэраг этнакультурных атрыбутаў дазваляе трактаваць белы колер як сімвал смутку, жалобы, гора, смерці. У міфалагічным сэнсе слова — гэта сімвал бязмежнасці Сусвету. Адпаведную трактоўку пацвярджаюць шматлікія фальклорныя жанры: казкі, замовы, паданні, абрадавая лірыка, вясельныя і пахавальныя галашэнні.

Найбольш значныя этапы ў жыцці чалавека (нараджэнне —вяселле — смерць) суправаджаюцца складанымі і працяглымі па часе рытуальна-абрадавымі комплексамі, якія звычайна маюць амбівалентны характар. З аднаго боку, яны канстатуюць факт «смерці» чалавека ў яго папярэднім сацыяльным статусе, а з другога — выкананне пэўнага рытуалу дазваляе яго ўдзельніку выйсці з лімінальнай (Ван Гінеп) зоны (зоны смерці) і прыдбаць прынцыпова новы грамадскі статус. Такую змену статуснасці пацвярджае рытуальная функцыя вады, якая спадарожнічае ўсім тром фазавым станам. Разам з тым усе адзначаныя ступені жыццёвага шляху суправаджаюцца пасляфазавымі, інстытуцыянальнымі атрыбутамі, напоўненымі сімволікай чырвонага колеру.

Прывяду толькі некаторыя прыклады апазіцыянальнасці атрыбутаў чырвонага колеру вышэйзгаданым атрыбутам белага колеру.

Пасля таго ж першага — рытуальнага — купання дзіця туга спавівалі і перавязвалі спецыяльным чырвоным паскам. Адным з галоўных атрыбутаў беларускага вясельнага абраду быў каравай, які сімвалізаваў жыццясцвярджальнае родавае адзінства, пачатак новага жыццёвага цыкла ў бясконцым радаводным ланцужку. Вясельныя песні, што гучалі падчас прыгатавання караваю і асабліва ў той момант, калі яго даставалі з печы, засяроджвалі ўвагу на ідэалізаванай характарыстыцы жынчын-каравайніц; далей у адпаведнасці з прынцыпам псіхалагічнага паралелізму гэтыя ж якасці пераносіліся на сам каравай, які быццам бы мадэляваў і праграмаваў шкалу каштоўнасцей і духоўную арыентацыю мікракосма будучай сям'і. Часцей за ўсё асноўным колерам, які характарызаваў сэнса-змястоўны аспект караваю, быў чырвоны колер. Ніткамі гэтага ж колеру перавязваліся фігуркі дзвюх птушак, якімі звычайна завяршалася трохузроўневая кампазіцыя вясельнага печыва. Пасля дзяльбы караваю нявеста пераапраналася ў другое адзенне (нагадайце, падсвядома, ужо не ведаючы і не разумеючы сэнсу спрадвечнага рытуалу: нашы сучасніцы таксама пераапранаюцца на другі дзень вяселля), у якім асноўную знакавую функцыю выконваў сімволіка-арнаментальны тэкст таго ж чырвонага колеру. І, нарэшце, на белых фартушках, што развешваліся ў памінальныя дні на крыжах, нашываўся невялічкі чырвоны крыжык.

Такім чынам, розныя кантэксты рытуальнага ўжывання чырвонага колеру даюць падставы расшыфроўваць яго як сімвал жыццёвага пачатку. Іншыя кантэксты, якія ці то ўваходзяць у межы сямейна-родавых рытуальна апасродкаваных сітуацый, ці то ахопліваючыя больш шырокія межы традыцыйнай культуры, таксама пацвярджаюць трактоўку бінарнай апазіцыі чырвонага і белага колераў як супрацьпастаўленне жыцця і смерці. Напрыклад, велікодныя яйкі звычайна фарбуюцца ў чырвоны колер, што сімвалізуе ўваскрэсенне Ісуса Хрыста; аднак калі ў бягучым годзе паміраў нехта з родзічаў, яйкі не фарбаваліся. Чырвоная пляма крыві на белай прасціне маладых сімвалізавала смерць жаніха і нявесты і іх нараджэнне-перанараджэнне ў якасна іншым сацыяльным статусе — мужа і жонкі.

Калі ж прыгадаць, што якасна іншы стан нявесты-жонкі фіксуецца дадатковай візуальна-апазнавальнай інфармацыяй (маці мужа пасля дзяльбы караваю павяжа ёй — нявестцы — фартух, аснову кампазіцыі якога складае рытмізаванае чаргаванне чырвоных і белых палосак), то ўзнікае разуменне таго, што гэты атрыбут, як і кампазіцыйна падобны каравай, сімвалізуе радаводную эстафету жыцця на фоне бясконцасці небыцця. З гэтага вынікае, што прыняты ў якасці нацыянальна-дзяржаўнага сімвала бел-чырвона-белы сцяг бачыцца мне фрагментам гэтага радаводнага ланцужка, філасофія якога асэнсоўвае чалавечае жыццё як момант існавання на фоне бязмежнасці і недасягальнасці сусвету нябыту, або, інакш кажучы, мы ёсць не што іншае, як субстанцыя, якая ўзнікла з небыцця і, мільгануўшы знічкаю жыцця, зноў адышла ў нябыт.

У гэтым сэнсе пасіянарная тэорыя этнагенезу Л.Гумілёва знаходзіць адлюстраванне і пацвярджэнне ў сімволіцы нацыянальнага атрыбута, хоць падобнае супадзенне ў пэўнай ступені і драматызуе гістарычную перспектыву, у той час як сімволіка нацыянальнага адзення і яго складовых частак будуе гэту перспектыву ў іншым ракурсе: прастора бясконцасці небыцця (белы колер) акаймоўвае жыццясцвярджальным пачаткам родавага бессмяроцця (чырвоны колер). Адсюль бярэ пачатак структура і сістэма адзінага па сваёй сутнасці абрадавага комплексу прыроднай і сямейнай (сацыяльнай) накіраванасці. Давайце нагадаем масленічныя абходы вёскі гуртам жанчын старэйшага ўзросту. Функцыя іх рытуальнага дзеяння цалкам супадзе з кантэкстам сімволікі родавай атрыбутыкі: кожнае новае пакаленне павінна прыняць і пранесці эстафету бессмяроцця.

ЗНО
Сучаснае мысленне

Жыль Дэлёз

УВОДЗІНЫ

Жыль ДЭЛЁЗ (Deleuze) — знаны французскі філосаф, гісторык філасофіі нарадзіўся ў 1926 годзе. Прафесар Універсітэта Парыж — VII.

У сваёй творчасці Дэлёз імкнецца да лагічнай распрацоўкі вопыту інтэнсіўнага мыслення, таго, што ён сам называе філасофіяй станаўлення. Пры гэтым ён абапіраецца на маргінальную філасофскую традыцыю (стаіцызм, філасофію Спінозы і яго паслядоўнікаў) і на вопыт мастацкага і літаратурнага авангарду. Дэлёз называе мастакоў «клініцыстамі цывілізацыі», набліжаючы іх да мужных дактароў-сімптаматолагаў, якія выпрацоўвалі методыку лячэння на сваім здароўі. Кожны з такіх мастакоў-клініцыстаў максімальна рызыкуе, эксперыментуючы на сабе, але з гэтай рызыкі ён атрымлівае права фармуляваць дыягназ. Што да філосафаў, то яны маюць магчымасць выбару: альбо займацца рэзанёрствам па выніках абазначанага мастакамі дыягназу, альбо самім наважвацца на вопыт інтэлектуальнай дыягностыкі. Для сябе Дэлёз выбраў рызыкоўны шлях творцы, каб прыдбаць магчымасць мысліць сваім вопытам, увайсці ў яго, як у падзею, а не пакідаць у якасці аб'екта «незацікаўленага сузірання», якое гэты вопыт разбурае. У такім падыходзе адпрэчваецца перш за ўсё няздольнасць філасофіі ад Канта да Гусэрля забыцца на факт агульнага для ўсіх успрымання свету, з чаго атрымліваецца, што трансцэндэнтны суб'ект таясаміцца з экзістэнцыяй асобы, персанальнай свядомасцю, суб'ектыўнай тоеснасцю, адным словам, застаецца толькі трансцэндэнтнай калькай рэальнага суб'екта.

У супрацьлегласць арыентацыям на рацыяналізм здаровага сэнсу Дэлёз абапіраецца на безасабовае і да-індывідуальнае, якое нельга вызначыць як поле свядомасці.

Дэлёз лічыць, што трансцэндэнтальную філасофію яднае з *метафізікай* перш за ўсё альтэрнатыва, да якой яны змушаюць мысленне: альбо недыферэнцаваны прасцяг, бясформае небыццё, бездань без адрозненняў і якасцяў, альбо індывідуалізаваная, суверэнная Істота, максімальна персаналізаваная форма. Па-за гэтай формай ці гэтай Істотай — хаос... Іншымі словамі, метафізіка і трансцэндэнтальная філасофія сходзяцца ў разуменні адвольных адзінкавасцяў (сінгулярнасцяў) толькі як персаніфікаваных у найвышэйшым Я (Бог, логас і да т.п.). А Дэлёз мяркуе, што гэтыя адвольныя адзінкавасці (сінгулярнасці) тояцца ў стыхіі да-індывідуальнага, да-асабовага, да-канцэптуальнага.

Гэтая стыхія называецца па-рознаму — нейтральнае, празмернае, абыякавае, але за ёй заўсёды захоўваецца адна ўстойлівая якасць: індыферэнтнасць у адносінах да прыватнага і агульнага, асабовага і безасабовага, індывідуальнага і калектыўнага... Адвольная адзінкавасць (сінгулярнасць) бязмэтная, выпадковая, не палягае лакалізацыі. Напрыклад, адвольная адзінкавасць бітвы не дазваляе ёй здзейсніцца, не дае магчымасці падзяліць яе ўдзельнікаў на баязліўцаў і адважных, пераможцаў і пераможаных, бітва як падзея разгортваецца за ўсім гэтым, за сваёй здзяйсненасцю...

Шраг тэкстаў Дэлёз напісаў у суаўтарстве з філосафам і псіхааналітыкам Феліксам Гватары, у тым ліку і апошнюю сваю кнігу «Qu'est-ce que ce la philosophie? Minuit», дзе разглядаюцца канцэптуальныя персанажы Ніцшэ (Дыяніс, Арыядна, Тэзей і г.д.)

Увогуле Дэлёз не аднойчы звяртаўся да творчасці Ніцшэ, спрабаваў разблытаць асноўны «вузел», у якім складана пераплёліся тры галоўныя філасафемы нямецкага мысляра: песімізм, звышчалавек і вечнае вяртанне. Дэлёз звяртае ўвагу, што ідэя перамогі ў «вайне» (перамагае больш моцны) была не натуральнай для Ніцшэ, бо яна супярэчыла ягонаму прынцыпу творчасці: пераможца дзеіць на ўзроўні звыклага, банальнага, а не творыць іншае. Насуперак традыцыйнаму меркаванню, Дэлёз сцвярджае, што ідэя песімізму (адмаўлення) у Ніцшэ была друганай у параўнанні са сцвярджальнай, рэнесанснай сутнасцю ніцшэанскай філасофіі, якая і прэтэндавала на ролю яе рухавіка. Свой сэнс ідэя сцвярджэння адтварае ў філасафеме вечнага вяртання. Дэлёз робіць нечаканую выснову, даводзячы, што вечнае вяртанне выбарачнае. Не ўсялякая праява волі (да жыцця, улады) замацоўвае сябе ў быцці настолькі трывала, каб зноў адбыцца пры новым вяртанні гэтага быцця; негатыўныя сілы схільныя да самаадмаўлення. З чаго атрымліваецца, што негатыўнае не вяртаецца, і такім чынам знікае з быцця і мыслення. Негатыўнае (адмоўнае) і ёсць нішто. Адно толькі станоўчае, як праява існага — існуе, але не як тоеснасць, а менавіта як рознасць, што ўтварае магчымасць станаўлення (адсюль і «філасофія станаўлення» Дэлёза).

Кніга Дэлёза «Складка» (Лейбніц і Барока), трэці раздзел з якой мы прапануем чытачам «ЗНО», уяўляецца нам досыць цікавай не толькі таму, што ў эстэтыцы эпоха Барока (праблема барока) і па сёння застаецца найбольш спрэчнай, загадкавай і шматзначнай. Прапанаваўшы *складку* ў якасці парадыгмы Барока, Дэлёз стварыў канцэптуальную метафару, якая, здаецца, пасуе і да гісторыі топалогасу Беларусі. Прынамсі, будзе не лішнім, калі мы паспрабуем зірнуць на трагедыю свайго бытавання і праз крышталік гэтай метафары. А калі зірнем, то, пэўна, першае, што ўбачым — гэта Беларусь як *складку* паміж Усходам і Захадам. Хаця першае бачанне, бадай, будзе павярхоўным, паколькі ў ім, нават мімволі адаб'ецца перыфраз вядомай ідэі Ігната Канчэўскага, якая сёння ўжо наўрад ці зможа нас цалкам задаволіць хаця б таму, што напэўна не ў плоскасці геаграфіі пралягае тая складка, хваля стая лінія якой вызначыла час і быццё нашай Бацькаўшчыны...

Зрэшты, гэта асобная гаворка.

А пакуль — чытаем Дэлёза і думаем пра Беларусь.

Па артыкулах М.Рыкліна (зб."Сучасная заходняя філасофія") і В.Візгін «Ніцшэ вачамі Дэлёза» тэкст «Уводзінаў» скампіляваў Валянцін АКУДОВІЧ.

ЛЕЙБНІЦ І БАРОКА

У ЧЫМ ПАЛЯГАЕ БАРОКАВАСЦЬ?

Манады «не маюць ніякіх вокнаў, праз якія штосьці магло б пранікнуць або вымкнуць, у іх няма «ані адтулін, ані дзвярэй». (...) Месцы вокнаў тут займаюць складкі. Лейбніц пакрывае ўнутраныя сценкі манады не карцінамі-вокнамі, а лічбамі і графікамі, якія вынікаюць з калькуляцыі і не маюць рэальнага прататыпу. Замест сістэмы вакно — вясковы краявід паўстае пара: горад — інфармацыйнае табло. Манаду Лейбніца можна ўявіць сабе як табліцу або, хутчэй, нейкае памяшканне, цалкам пакрытае хвалістымі лініямі. Такой была б цёмная камера з «Новых эсэ», абцягнутая ўнутры палатном з рухомымі, жывымі зморшчынамі. Галоўнае ў манадзе — тое, што яна мае непразрыстую аснову, з якой яна ўсё і выцягвае; нішто не прыходзіць звонку і не выходзіць вонкі. (...) Манаду немагчыма зразумець, калі не суаднесці яе з барочнай архітэктурай, ідэалам якой было памяшканне з чорнага мармуру, куды святло пранікае праз вытнутыя адтуліны або люстэркі, каб бачным было не штосьці вонкавае, а толькі аздабленне інтэр'ера (ці не гэты барочны прыём натхняў Ле Карбюзье ў абацтве дэ Ла Турэт?). Манада — гэта хутчэй не атам, а келля, рызніца, тэатральная зала: пакой без вокнаў і дзвярэй, ніводная падзея ў якім не выходзіць вонкі.

Манада — гэта аўтаномія інтэр'ера, гэта ўнутранае без вонкавага. Аднак яна мае сваім карэлятам незалежнасць фасада: вонкавае без унутранага. Фасад тут можа мець дзверы і вокны, ён мае шмат адтулін, хаця ў іх няма пустаты: яны таксама запоўнены, але больш субтыльнай матэрыяй. Праз свае вокны і дзверы прадмет адчыняецца або сячыняецца толькі для вонкавага. (...) Архітэктуру Барока можна азначыць як раскол паміж фасадам і памяшканнем, інтэр'ерам і экстэр'ерам. Вёльфлін пра гэта кажа так: «Менавіта кантраст паміж ліхаманкавай мовай фасада і мірным спакоем інтэр'ера складае адзін з найбольш моцных эфектаў, якімі ўздзейнічае на нас барочнае мастацтва». Жан Русэ таксама азначае Барока праз раскол паміж фасадам і інтэр'ерам, але, на ягоную думку, барочны дэкор мог «разарваць» інтэр'ер. Таму трэба было вынайсці новы спосаб спалучаць спантанасць ўнутранага і дэтэрмінаванасць вонкавага, якога не ведала дабарочная архітэктура: «Хіба існуе непасрэдная сувязь паміж інтэр'ерам і фасадам касцёла св. Агнэсы?.. Барочны фасад, вельмі далёкі да таго, каб падпарадкоўваць пэўнай структуры, імкнецца выяўляць толькі сябе самога, тымчасам як інтэр'ер заглыбляецца ў сябе самога і не выходзіць вонкі — нібыта «скрыня, у якой спачывае абсалют».

Перааделець гэты раскол дазволіў падзел на два паверхі. Ніжні паверх адыгрывае ролю фасада: ён расцягваецца праз свае адтуліны і выгінаецца следам за зморшчынамі на цяжкай матэрыі, складаючы бязмежны прыёмны пакой або бясконцы прадмет успрыняцця. Верхні ж паверх зачынены, гэта ўнутранае без вонкавага, гэта пазбаўленае вагі духоўнае жыццё, пакрытае імправізаванымі складкамі, спрычыніцца да якіх магла толькі душа або нейкі дух. Барочны свет, як тое паказаў Вёльфлін, арганізуецца паводле двух вектараў: заглыблення долу і парыву ўверх. Лейбніц знайшоў магчымасць спалучыць тэндэнцыю сістэмы цяжару шукаць раўнавагу як мага ніжэй — там, дзе знаходзіцца ніжэйшы пункт сумы масаў, і тэндэнцыю сістэмы без вагі — як мага вышэй, там, дзе душам наканавана ставацца развязнымі — як на карцінах Тынтарэта. Тое, што першы вектар метафізічны і датычыць душаў, а другі — фізічны і тычыцца целаў, не замінае ім складаць адзін свет, адзін дом. (...) Менавіта для Барока з'яўляецца характэрным падзел свету на два паверхі. У платаністычнай традыцыі адрозніваліся два светы. Вядомы таксама адзіны свет з бясконцай колькасцю паверхаў у традыцыі неаплатаністычнай. Аднак складанне свету з двух паверхаў, адасобленых складкай, якая па-рознаму адбіваецца на абодвух баках, ёсць пераважна барочным бачаннем светабудовы, сведчаннем трансфармацыі космасу ў «mundus».

Гэтую барочную рысу маюць найвялікшыя мастакі тае эпохі — Эль Грэка і Тынтарэта. Напрыклад, палатно «Пахаванне графа д'Аргаза» падзелена на дзве часткі гарызантальнай лініяй: унізе — прыціснутыя адно да аднаго целы, а ўверсе адлятае душа, якую чакаюць святыя манады, кожная з якіх рухаецца спантанна. У Тынтарэта на ніжнім паверсе целы паказваюцца як ахвяры ўласнага цяжару, а душы нібыта плюхаюцца ў складках матэры; верхняя ж палова карціны дзейнічае тымчасам як магутны магніт і прыцягвае іх праз складкі жоўтага святла, узрымае святлом целы і кружыць галовы, але гэта — «галавакружэнне ад вышыні»: з такіх вось двух частак складаецца «Апошні суд».

(...) Складка, несумненна, найбольш істотнае паняцце ў Малармэ, што надае ягонай паэзіі барочны кшталт. «Ірадыяда» ёсць ужо паэмай складкі. Складка сусвету — гэта веер альбо «адзінадушная складка». Узмах раскрытага веера раздзьмухвае ўсе часцінкі матэрыі, туман і пыл, праз якія мы глядзім на бачны свет нібыта праз вуаль. Складка спадарожнічае з ветрам. Калі яе абдзьмухвае веер, складка праходзіць ужо не па матэрыі, праз якую мы бачым, а па душы, у якой мы чытаем «... складкі жоўтыя думак», у Кнізе ці манадзе з мноствам старонак. (...) У ёй змяшчаюцца ўсе складкі, бо камбінацыі старонак могуць быць бясконцымі, але ўсе яны ўтрымліваюцца ў закрытым вееры-кнізе, і ўсе падзеі ў ёй застаюцца ўнутранымі.

(...) У Лейбніца ролю складак веера адыгрывалі атожылкі мармуру. З аднаго боку, тут маюцца ўсе гэтыя складкі матэрыі, праз якія можна бачыць пад мікраскопам асобных людзей, натоўпы і войскі праз складкі пылу, які яны ўздымаюць, бачыць зялёнае праз пылінкі жоўтага і блакітнага, а таксама віраванне фікцый і пустот, што нудзяць нас або кружаць нам галаву. І з іншага боку — тыя ж складкі ў душы, дзе згінанне азначае прыманне (Малармэ кажа, што складванне ёсць асадкжэнне): тут мы не бачым, а толькі чытаем. Лейбніц ужывае слова «чытаць» адначасна для азначэння ўнутранай падзеі ў асобным месцы манады і дзеяння Бога ва ўсёй манадзе: «Той, хто бачыць усё, здольны прачытаць у кожнай з'яве тое, што адбываецца паўсюдна і нават тое, што ўжо адбылося ці мае адбыцца... але душа можа прачытаць у сабе толькі тое, што разборліва прадстаўлена ў ёй». Як мы ведаем, марай і Лейбніца, і Малармэ была ўсеахопная Кніга, хаця самі яны ўжывалі толькі ўрыўкі з яе. Мы памыляемся, калі думаем, што яны не дасягнулі свайе мэты: яны стварылі гэтую унікальную Кнігу ў сваіх лістах і невялічкіх трактатах, кнігу манадаў, здольную вытрымаць разнастайнае камбінаванне ды распыленне. Манада ёсць кнігай або чытальнай залай. Бачнае і чытэльнае, унутранае і вонкавае, фасад і інтэр'ер не з'яўляюць сабой, аднак, два асобныя светы, паколькі ў бачным маюцца рэчы для чытання (як газета ў Малармэ), а чытэльнае мае свой тэатр (тэатр чытання ў Лейбніца і ў Малармэ). З камбінацый бачнага і чытэльнага складаюцца «эмблемы» або алегорыі, якія так любіла Барока. Тут мы вяртаемся да новага тыпу адносінаў або ўзаемнага паказу, узаемавыяўлена, да складкі паводле складкі.

Барока нельга адасобіць ад новай сістэмы колераў і святла. Можна было б разглядаць святло і цень як 1 і 0, як два

паверхі свету, на якіх жывуць Шчаслівыя і Выклятыя. Пра такое супрацьпастаўленне, аднак, тут гаворкі няма. Верхні паверх —пакой без вокнаў і дзвярэй — вельмі цёмны, амаль што абклеены цемрай. Гэта барочны прыём: Тынтарэта і Караваджа замест белага фону з крэйды ці тынкоўкі скарыстоўваюць фон цёмны, карычнева-чырвоны, на якім змяшчаюць найбольш глыбокія цені, і прыцішаюць колеры па напрамку да цені. Рэчы нібыта ўсплываюць з агульнага фону, што сведчыць пра цёмную іх прыроду, фігуры перадаюцца, хутчэй, праз іх вымкнутую частку, а не праз агульныя контуры.

(...) Святло спараджае белае, але яно таксама спараджае і цемру: яркасць белага прыцішаецца ў манадзе з набліжэннем да цёмнага фону, з якога «з дапамогай добра ўладкаваных ценяў і адценняў» выяўляюцца рэчы. Гэта падобна да Дэзарга, які казаў пра магчымасць перакуліць перспектыву і змясціць «выток святла на месца вока, заслону — на месца прадмета і цень — на месца праекцыі». Гэта — сцвярджэнне адноснасці святла (і таксама руху), непадзельнасці светлага і цёмнага, сціранне контуру — карацей, гэта — апазіцыя Дэкарту, які заставаўся чалавекам Рэнесансу, з гледзішча і фізікі святла, і логікі. Святло не пакідае акунацца ў цемру. Святло-цемра паступова запаўняе сабой манаду з паслядоўнасцю, якую можна прасачыць у абодва бакі: на адным ускрайку — цёмнае дно, на другім — «запячатанае» святло. За гэтай паслядоўнасцю ператварэння святла ў цемру, з аднаго боку, знаходзіцца Бог, які сказаў, каб паўстала святло, а разам з ім — люстэрка і белае, а з іншага боку — змрок ці абсалютная чарната, што складаецца з бясконцай колькасці адтулін, ад якіх ужо не адбіваецца ніводны прамень. Лінія святла — складка абодвух паверхаў — праходзіць паміж змрокам і цёмным дном, які яна выцягвае з гэтай абсалютнай чарнаты. (...) Лейбніц у «Сімвале веры філосафа» кажа: «Святло слізгае па цемры быццам шчыліна».

Выхад Нямеччыны на сцэну філасофіі закранае ўсю германскую душу, якая, паводле Ніцшэ, з'яўляецца, хутчэй, не «глыбокай», а багатай на складкі. Немагчыма стварыць псіхалагічны партрэт Лейбніца, не адзначыўшы скрайнюю напружанасць паміж адкрытым фасадам і закрытым унутраным жыццём, якія існуюць незалежна адзін ад аднаго. Гэта амаль што шызафрэнічная напружанасць. Характар Лейбніца вылучаецца сваёй баракавасцю. Бертрам кажа з гэтай нагоды: «Лейбніц больш цікавы, чымсьці Кант, як тып немца: добразычлівы, багаты на шляхетныя словы, хітры, гнуткі, згаворлівы, пасрэднік паміж хрысціянствам і механістычнай філасофіяй, чалавек з вялікай адвагай пад маскай сціпласці і пачцівасці... Лейбніц небяспечны, як сапраўдны немец, якому патрэбныя фасады і філасофіі фасадаў, за якімі можна схаваць сваю дзёрзкасць і схільнасць да містыкі». Прыдворны парык —гэта фасад, уваход, даніна павагі прынятаму этыкету і мастацтва прадстаўляць сваю сістэму таму ці іншаму пункту гледжання, у тым ці іншым люстэрку, адпаведна жаданай ад карэспандэнта або суразмоўцы, які стаіць перад дзвярыма, здольнасці да паразумення. Сама ж Сістэма тымчасам застаецца наверсе і нічога не страчвае ў кампрамісах з ніжнім паверхам (фасадам), калі прымае «найлепшы з усіх бакоў», каб стацца яшчэ глыбейшай або зрабіць яшчэ адну складку — у пакоі з зачыненымі дзвярыма і замураванымі вокнамі, дзе зачыніў сябе Лейбніц са словамі: «Усё заўжды — амаль тое ж самае».

Лепшыя вынаходнікі і каментатары стылю Барока мелі сумненні наконт зместу паняцця, баючыся пагадзіцца на занадта вольнае ўжыванне яго. Былі спробы абмежаваць Барока адным відам мастацтва (архітэктурай), звузіць гістарычныя і геаграфічныя межы гэтага стылю або нават давесці, што Барока ўвогуле не існавала. Нам, аднак, падаецца дзіўным адмаўляць існаванне Барока падобна адзінарогам ці ружовым сланам. Таму што ў гэтым выпадку канцэпт дадзены, а адносна Барока гаворка ідзе аб тым, ці можна вынайсці паняцце, здольнае (альбо не) спарадзіць ягонае існаванне. Несіметрычныя перліны сустракаюцца, але Барока не мае ніякай падставы існаваць без паняцця, якое сфармавала б самую гэтую падставу. Не цяжка пазбавіць Барока існавання: дастаткова не пагаджацца на прапанаванае паняцце аб ім. Такім чынам мы вяртаемся да пытання, ці быў Лейбніц філосафам пераважна барочным, або ці стварае ён паняцце, здольнае спарадзіць існаванне Барока. Тыя каментатары, што збліжалі Лейбніца і Барока, часта рабілі гэта на падставе занадта шырокага паняцця — напрыклад, Кнехт з ягоным «сыходжаннем супрацьлегласцяў»; Крысціна Бусі-Глюксман прапануе куды больш цікавы крытэр: дыялектыку бачання і погляду, але гэты крытэр занадта вузкі і дазволіў бы намацаць толькі аптычную складку. Для нас крытэрам або канцэптуальным вобразам Барока з'яўляецца Складка — ва ўсіх яе магчымых сэнсах і праявах: складка паводле складкі. Менавіта гэты крытэр можа дазволіць нам знайсці працяг Барока па-за ягонымі гістарычнымі межамі ў творчасці Мішо, калі ён піша «Жыць у складках», або Булеза, які паводле санетаў Малармэ складае вакальна-сімфанічны твор «Складка за складкай», або Хантай, які са складвання зрабіў манеру. А калі мы, наадварот, заглыбімся ў мінулае, якія падставы будзем мы мець, каб знайсці нешта барочнае ва Учэла, напрыклад? Ён не толькі стварае выявы блакітных і ружовых коняў, не толькі накіроўвае шматлікія дзіды вершнікаў, падобныя да промняў святла, ва ўсе бакі неба: ён бясконца малюе mazocchi, драпіроўка якіх цалкам абрамляе чалавечы твар сваімі складкамі; ён сутыкаецца з непаразуменнем сучаснікаў, бо, як піша Марсэль Швоб, «магчымасць разгарнуць рэчы ў іхняй найвышэйшай праяве і дзіўныя капелюшы са складкамі яму падаюцца больш цікавымі, чым агромністыя мармуровыя фігуры Данатэла». Такім чынам, у мастацтве можна прасачыць барочную лінію, якая праходзіць дакладна праз складку і злучае архітэктараў, мастакоў, музыкаў, паэтаў, філосафаў. Вядома, можна было б запярэчыць, што паняцце складкі застаецца занадта шырокім: які перыяд і стыль жывапісу альбо скульптуры мог абысціся без складак? Прычым не толькі ў выяве вопраткі, але і цела, паверхні мора, гор, зямлі. Балтрушайціс вызначае складку як раскол паміж супрацьлеглымі з'явамі, якія адштурхоўваюцца адна ад адной і пры гэтым драбнеюць. Раманскую складку ён вызначае, напрыклад, праз раскол-адштурхоўванне паміж выяўленчым мастацтвам і геаметрыяй. Ці нельга было б, дарэчы, складку Усходу вызначыць праз раскол паміж пустым і поўным? І ўсе астатнія мусілі б знайсці сваё вызначэнне праз параўнальны аналіз. Складкі паводле Учэла не з'яўляюцца сапраўдна барочнымі, бо іх яшчэ скоўваюць трывалыя геаметрычныя структуры — шматкутныя і нягнуткія, не зважаючы на ўсю іхнюю двухсэнсоўнасць. Калі мы хочам сцвердзіць канцэптуальнае адзінства Барока і складкі, то павінны паказаць, што ў іншых стылях складка не мае сапраўднай свабоды, і што толькі Барока прынесла ёй вызваленне. Здаецца, што складкі сыходзяць са сваіх звычайных месцаў на тканінах, граніце і воблаках, каб увайсці ў бясконцае ўзаемадзеянне, як на карціне «Хрыстос у аліўкавым садзе». Яшчэ лепей гэта бачна ў «Вадохрышчы Хрыста», дзе складка паміж каленам і лыткай надае няспыннае калыханне назе, а клюшня воблака пасярэдзіне нагадвае падвоены веер... Вось характэрныя рысы, якія дазваляюць вызначыць скрайнюю своеасаблівасць Барока і пашырыць яго за свае гістарычныя межы без адвольных нацяжак; уносак Барока ў мастацтва ўвогуле, уносак лейбніцыянства ў філасофію.

1. *Складка.* Вынаходкай Барока з'яўляецца бясконцы твор. Праблема палягае ўжо не ў тым, як скончыць складку, а, наадварот, як працягнуць яе, прасекчы ёю столь і вывесці на ўсе матэрыялы, якія ператвараюцца ў аб'ект выяўлення паводле адрозных маштабаў, вектараў і руху (горы і мора, паперыны і драпіроўкі, жывыя тканіны і розум), складка таксама нараджае і вызначае Форму, ператвараючы яе ў Gestaltung, вытваральную стыхію або бясконцую лінію мадуляцыі, крывую з адзінай пераменнай.

2. *Унутранае і вонкавае.* Бясконцая складка праходзіць паміж матэрыяй і душой, фасадам і зачыненым пакоем, вонкавым і ўнутраным, адасабляючы іх. Лінія мадуляцыі з'яўляецца нейкай магчымасцю, якая бясконца дыферэнцуе сябе: яна актуалізуецца ў душы, але рэалізуецца ў матэрыі. Гэта тыпова барочны падзел: унутранае — заўсёды ўнутры, а вонкавае — заўсёды звонку. Бязмежная «ўспрымальнасць» і бязмежная «непасрэднасць»: вонкавы фасад для ўспрыняцця і ўнутраныя пакоі для дзеяння. (...)

3. *Верх і ніз.* Зняць напружанасць і пераадолець раскол дазволіла вылучэнне двух паверхаў, якія належаць да аднаго і таго ж свету. Матэрыя-фасад змяшчаецца ўнізе, а душа-пакой — уверсе. Бясконцая складка цяпер праходзіць паміж паверхамі. Але, дыферэнцуючыся, яна памнажаецца ў абодва бакі: адгалінаванні складкі пранікаюць ва ўнутранае і пераліваюцца ў вонкавае, з чаго тыя набываюць артыкуляцыю верху і нізу. Ва ўмовах вонкавасці гэта складкі матэрыі, ва ўмовах унутранасці — складкі душы. Барока ёсць мастацтвам пераважна бясформным: унізе, на першым паверсе, пад рукой яно змяшчае тэкстуры матэрыі (прыгадаем вялікіх сучасных барочных мастакоў — ад Пауля Клее да Фатрые, Дзюбюфэ, Бетанкура...). Аднак бясформнасць не з'яўляецца адпрэчваннем формы: яна задае форму як штосьці складчатае, што існуе толькі ўверсе, у душы або галаве, як «краявід мыслення»; яна, такім чынам, утрымлівае ў сабе і нематэрыяльныя складкі. Самі сюжэты — гэта фон, а складчатыя формы — гэта манера пісьма. Ад прадмета ідуць да манеры, ад зямлі і глебы — да інтэр'ера жытла і салона, ад «Тэкстуралогіі» — да «Логалогіі» (логалагічны кабінет — гэта сапраўдны інтэр'ер манады). Гармонія гэтых двух паверхаў — матэрыяльнага і нематэрыяльнага — у Дзюбюфэ павінна нарэшце прывесці да немагчымасці адрозніць тэкстуры ад складак душы, складак мыслення. Прадмет, што раскрывае сваю структуру, ператвараецца ў матэрыял, як форма, што раскрывае свае складкі, ператвараецца ў сілу. Пару прадмет/форма ў Барока змяшчаюць матэрыял і першабытныя сілы душы.

4. *Разгортка.* Безумоўна, гэта не супрацьлегласць складкі і не сціранне яе, а працяг або пашырэнне, умова праяўлення яе. Калі складка пакідае быць уяўнай, каб стацца дзеяннем, аперацыяй, «метадам», то ў выніку гэтага дзеяння атрымліваецца разгортка. Хантай пачынае з малявання складак, а затым робіць сапраўдныя складкі на паперы або палатне. Гэта нібыта два полюсы: «Эцюды» і «Табліцы». Часам мы бачым бессістэмна складзеную ў некаторых месцах паверхню, прычым пафарбаваныя толькі вонкавыя бакі складак, так што пры разгортванні, расцягванні яе паміж каляровымі берагамі раскрываюцца белыя бездані. Іншым разам мы бачым праекцыю ўнутраных граняў прадмета на роўную паверхню, складзеную адпаведна ягонай структуры; у гэтым выпадку складкі маюць апірышча ў кожным пункце скрыжавання, што звязвае і закрывае іх, а пры разгортванні мы назіраем, як пачынаецца кругабег. У выніку мы бачым або вібрацыю колеру на складках матэрыі, або вібрацыю святла ў складках нейкай нематэрыяльнай паверхні. У творах Хантая мы знаходзім як барочныя, так і ўсходнія рысы. Афарбаванае і бясфарбнае адпавядаюць не форме і фону, а поўнаму і пустому, якія ўтвараюць адно аднаго. Хантай пакідае пустым вока складкі і зафарбоўвае толькі яе скроні (гэта з традыцыі Усходу), аднак часам ён робіць на тым жа месцы яшчэ некалькі складак запар, якія знішчаюць пустату (і гэта ўжо цалкам у барочнай традыцыі). Магчыма, дзесьці ў глыбіні Барока супастаўляе сябе з Усходам. Прыгадаем Лейбніца з ягонай бінарнай арыфметыкай: у нулі і адзінцы ён на кітайскі манер пабачыў пустое і поўнае. Аднак барочны Лейбніц не верыў у пустату, бо яна заўсёды яму здавалася запоўненай складкамі нейкай матэрыі. Бінарная арыфметыка вымыкае тыя складкі, што схавалі ў відавочных пустотах дзесяцірычная сістэма і сама Прырода. У Лейбніца і ў Барока складкі заўсёды поўныя (Лейбніц спадзяваўся, што бінарная арыфметыка дапаможа яму адкрыць нейкую перыядычнасць у паслядоўнасці простых ды іншых лічбаў, бо Прырода, магчыма, схавала гэтую перыядычнасць «у сваіх складках»).

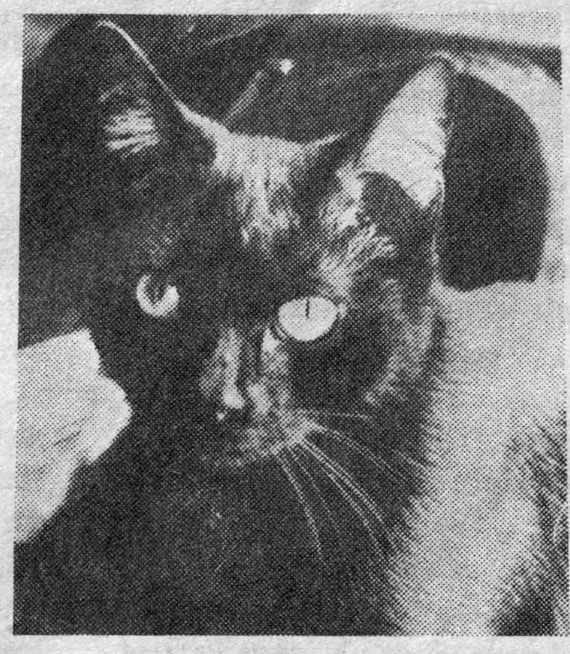
5. *Тэкстура.* Фізіка Лейбніца складаецца з двух асноўных раздзелаў, адзін з якіх прысвечаны даследу актыўных (г.зв. дэрыватыўных) сілаў, што ўздзейнічаюць на прадмет, а другі —пасіўных сілаў або сілаў супраціўлення матэрыялу, тэкстуры. Выдае на тое, што тэкстура найлепей праяўляецца ў памежкавым стане, перад разрывам або разломам, калі расцяжэнне з'яўляецца ўжо не чымсьці супрацьлеглым складцы, а спосабам утварэння яе. Кажучы ўвогуле, тэкстура прадмета палягае менавіта ў ягонай манеры складвацца: яе вызначае не столькі адрознасць асобных частак, колькі спосаб аб'яднання іх складкамі. (...) Усё згінаецца на свой манер — і кульбака, і струна, а таксама і прамень святла, які распадаецца на колеры, калі праходзіць праз прызму, і нават гукі, якія тым вышэй, чым «карацей вібруючыя часткі і чым мацней яны нацягнутыя». Такім чынам, тэкстура залежыць не ад саміх частак, а ад слаёў, праз якія яны «счапляюцца» ў «маналітнасць» і тым самым пашыраюцца ва ўсе завіліны і складкі. Менавіта праз свае складкі матэрыя ператвараецца ў прадмет выяўлення. Складка матэрыі або тэкстура пры гэтым павінна быць суаднесена з мноствам фактараў і, перадусім, са святлом, светлаценем, здольнасцю складкі захопліваць святло і змяняць сваё аблічча ў залежнасці ад пары сутак і асвятлення. Але таксама і з глыбінёй: складка на паперы стварае найменшую, «павярхоўную» глыбіню праз характэрны для Барока прыём падману зроку — напрыклад, у выяве карты з нібыта загнутымі вугламі.

Мастакоў заўсёды натхняла таксама высунутая глыбіня мяккай тканіны, а сёння Хельга Хайнцэн надае ёй новую моц: выява ўгінаў і згібаў тканіны пакрывае карціну цалкам і цела знікае ў гэтых складках матэрыі і святла, наследуючы гэткім чынам ісламскую традыцыю. Прадметы таксама ўтвараюць свой тэатр, калі расцягнутая і зацвярдзелая матэрыя набывае здольнасць выявіць у сабе складкі іншай матэрыі: прыкладам таму — драўляныя скульптуры Рэнонсья, у якога ліванскі кедр ператвараецца ў пластычны покрыў, а сасна — у «бавоўну і пер'е». Нарэшце, мы бачым, што ўсе тэкстуры прадмета імкнуць да нейкага вышэйшага, духоўнага ўзроўню, які ахоплівае і запакоўвае форму, каб схаваць у сабе сакрэт складак матэрыі. Сапраўды, дзе яны маглі б прасачыцца вонкі? Яны не здольныя выявіць сябе праз складовыя часткі прадмета і праз ягоны бясконца зменлівы абрыс, які ўзнікае з адлюстравання ў матэрыі чагосьці са сферы духу (фантасмагорыі парадку мыслення, як кажа Дзюбюфэ). Тым не менш скульптар Жанкло ў іншай манеры знаходзіць падобны шлях, калі ён ідзе ад матэрыяльных лісцяў капусты, сцягнутых у бясконцыя складкі, або ад бясконца расцягнутых прасцінаў да метафізічных гарошынаў: гэтыя апачывальні духу або галовы манадаў дапамагаюць нам зразумець выраз «складкі сну». Дэрыватыўныя сілы матэрыі — актыўныя ці пасіўныя — адсылаюць нас да першабытных сілаў, якія належаць душы. Гэта ўсё тыя ж два паверхі, і ўсё тое ж адзінства паміж імі.

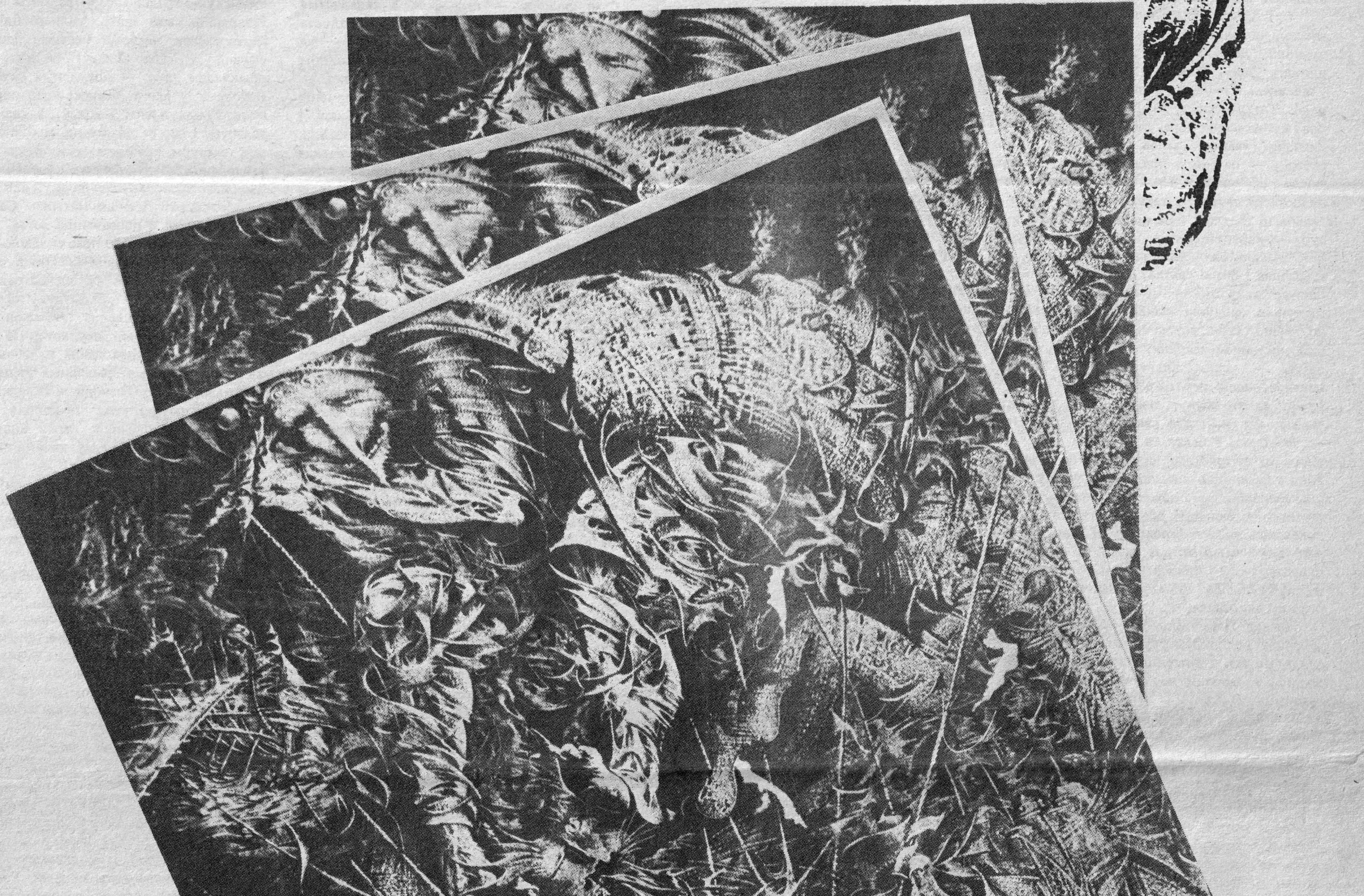
6. *Узор.* Пошук нейкай узорнай складкі патрабуе, зразумела, матэрыі для яе. Ці будзе гэта складка паперы, да якой схіляецца Усход, або складка тканіны, якой, здаецца, аддае перавагу Захад? Уся праблема, аднак, палягае ў тым, каб матэрыяльныя кампаненты складкі (тэкстуры) не зацямнялі сабой яе фармальныя элементы ці — форму выяўлення. З гэтага гледзішча нас не задавальняе грэчаская складка, хаця яе і шануюць у найвышэйшых сферах палітычнай ды інтэлектуальнай улады: платонаўская парадыгма стварэння тканіны праз перапляценне ў выніку застаецца на ўзроўні тэкстураў і не дазваляе вылучыць фармальныя элементы складкі. Рэч у тым, што грэчаская складка, як сведчаць дыялогі «Тымей» і «Палітыка», дапускае агульную меру ўлады для гэтых двух паняццяў, змешвае іх і скарыстоўвае кола паўтаральнай сувымернасці. Вось чаму ў Платона формы складваюцца, але вылучыць фармальны элемент складкі немагчыма. Ён можа з'явіцца толькі разам з бясконцасцю, у празмернасці і невымяральнасці, калі крывая разрывае зачараванае кола. Гэта мы і бачым на прыкладзе барочнай складкі, якая надае асобны статус уладарнасці мыслення і палітычнай уладзе. Парадыгма, што сталася «маньерысцкай», робіць магчымай фармальную дэдукцыю складкі. У гэтым сэнсе вядомая зачараванасць псіхіятра Клерамбо складкамі ісламскага паходжання і ягоныя дзіўныя здымкі захутаных у тканіны жанчын — сапраўдныя карціны, падобныя да тых, што сёння стварае Хельга Хайнцэн — зусім не сведчаць, што б ні казалі, аб звычайнай перверсіі асобы. Таксама як і хустка Малармэ і ягонае жаданне ўзначаліць часопіс мод. Калі і трызніў чымсьці Клерамбо, дык гэта складкамі, якія ён знаходзіў таксама ў галюцынацыях эфіраманаў. Гледзячы на неверагодныя здымкі складак, зробленыя Клерамбо, можна было б падумаць, што ён выбіраў для натуршчыц нейкія адмысловыя позы. Але звычайныя паштоўкі каланіяльнай эпохі дэманструюць гэткія ж сістэмы складак адзення, што ахопліваюць цалкам фігуры мараканскіх жанчын і нават іхнія твары: гэта ісламскае Барока.

Такім чынам, для дэдукцыі фармальнага элементу можна скарыстоўваць самыя розныя матэрыялы і сферы быцця. Барочная ці лейбніцыянская дэдукцыя формы адбываецца праз тэкстуры матэрыі, якія ўтвараюць агламераты ці кангламераты і ўжо не ткуцца, а збіваюцца нібыта войлак.

Пераклаў з французскай
Юрась Барысевіч.







У гэтым выпуску «ЗНО» - графіка Уладзіміра Вішнеўскага

Рада «ЗНО»: Валянцін Акудовіч (адказны за выпуск), Алесь Разанаў, Ігар Бабкоў, Юрась Барысевіч.